

LETTRES FRANÇAISES

LETTRES
FRANÇAISES

Faculdade de Ciências e Letras, UNESP – Univ Estadual Paulista, Campus Araraquara

Reitor: Sandro Roberto Valentini

Vice-reitora: Sergio Roberto Nobre

Diretor: Cláudio Cesar de Paiva

Vice-diretor: Rosa Fátima de Souza Chaloba

LETTRES FRANÇAISES

n. 18(2), 2017 – ISSN Eletrônico 2526-2955

Tema: Livre

Conselho de redação:

Guacira Marcondes Machado (Coordenadora)

Adalberto Luís Vicente

Ana Luíza Silva Camarani

Conselho editorial:

Andressa Cristina de Oliveira (UNESP - Araraquara)

Fulvia M.L. Moretto (UNESP-Araraquara)

Glória Carneiro do Amaral (USP/SP)

Guilherme Ignácio da Silva (UNIFESP/Guarulhos)

Leda Tenório da Motta (PUC/SP)

Leila de Aguiar Costa (UNIFESP/Guarulhos)

Leila Gouvêa

Luís Fernandes dos Santos Nascimento (UFSCar/ São Carlos)

Maria Adélia Menegazzo (UFMS)

Norma Domingos (UNESP/Assis)

Regina Salgado Campos (USP/SP)

Renata Junqueira (UNESP/Araraquara)

Silvana Vieira da Silva (UNESP/Araraquara)

Verônica Galindez Jorge (USP/SP)

Versão do inglês:

Natasha Costa

Revisão de normalização e formatação:

Kedrini Domingos dos Santos

Projeto Gráfico:

Antônio Parreira Neto

Diagramação:

Eron Pedroso Januskeivictz

Departamento de Letras Modernas e Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários FCL/UNESP/CAr.

Rod. Araraquara-Jaú, km 1 – CEP 14800-901 – Araraquara – SP – Brasil

Fone: (16) 3301-6226 – Fax: (16) 3301-6245

e-mail: lem@fclar.unesp.br – homepage: <http://www.fclar.unesp.br>

SUMÁRIO / CONTENTS

Apresentação

Guacira Marcondes Machado 201

A reconstituição dos mitos genuínos para a edificação de *A Cidade das Damas*

The reconstitution of the genuine myths for the construction of "le livre de la Cité des Dames"

Karla Cristiane Pintar 209

Michel de Montaigne e Cecília Meireles: um encontro entre duas solidões

Michel de Montaigne and Cecília Meireles: a meeting between solitude

Márcia Eliza Pires 219

A propósito do *Emílio* de Rousseau e o estatuto da literatura infantil

About Emile, by Rousseau, and the status of children's literature

Livia Grotto 235

As interfaces entre moda e literatura em *O Coronel Chabert* de Honoré de Balzac

The interface between fashion and literature in Balzac's novel Le colonel Chabert

Rafael Felipe Dos Santos e Maristela G. S. Machado 247

Eugène Sue, o esquecido Rei do Romance-folhetim

Eugène Sue, the forgotten King of Feuilleton

Taciana Martiniano de Oliveira 263

Charles Demailly e Manette Salomon: dois romances de artistas dos irmãos Goncourt

Charles Demailly and Manette Salomon: two novels by the Goncourt brothers

Norma Wimmer 277

André Gide e o « fim » do Simbolismo

Andre Gide and the « end » of Symbolism

Renata Lopes Araujo 287

Índice de Assuntos 303

Subject Index 305

Índice de Autores/*Authors Index* 307

APRESENTAÇÃO

Os artigos deste volume trazem algumas novidades às publicações da revista. Primeiramente, a presença de Christine de Pizan, autora da *Idade Média*, cuja obra é analisada aqui na busca de ressignificação dos mitos e da posição da autora, que já no século XV escreve para propagar a igualdade da inteligência de homens e mulheres. O artigo seguinte apresenta a comparação, pelo menos inesperada, mas bem sucedida, de um ensaio de Michel de Montaigne (séc. XVI) e de uma crônica de Cecília Meireles (séc. XX), no que concerne à reflexão que os dois fizeram sobre a solidão. A presença de texto sobre Jean-Jacques Rousseau, do século XVIII, é para destacar sua importância de educador, de um dos responsáveis, pelo aparecimento, mais tarde, do romance infanto-juvenil. A partir do artigo seguinte, o volume dedica-se ao século XIX e com algumas novas perspectivas. É o caso do romance de Honoré de Balzac, *O coronel Chabert*, que é analisado em seus aspectos sociais do ponto de vista da moda. Contemporâneo, em parte, de Balzac, Eugène Sue, autor do romantismo tardio, traz uma rápida visão de seus romances marítimos, históricos, sociais e de seus romances-folhetins, de grande sucesso em seu tempo. Ainda do final do século XIX são as obras que ilustram a literatura produzida a quatro mãos pelos irmãos Edmond e Jules Goncourt, que procuraram escrever romances artísticos que se distanciavam do realismo. O último artigo é dedicado a André Gide, que iniciou sua obra ainda no final do século XIX, embora tenha escrito até a metade do século XX. Aqui, Gide foi analisado para demonstrar que sua formação simbolista marcou seus romances apesar de ele tentar sempre colocar-se contra o movimento.

O artigo inicial é de autoria de Karla Cristiane Pintar, sobre *A Cidade das Damas* (1405), de Christine de Pizan. A articulista busca analisar a estratégia argumentativa da autora para desmistificar as crenças estabelecidas na sociedade medieval, e voltar aos significados dos mitos genuínos que, na visão de Pizan, poderiam harmonizar o espaço ideal edificado dentro da obra. Ela foi escrita entre os séculos XIV e XV, em que houve grandes transformações políticas que abalaram as crenças e dogmas que alicerçavam não só as estruturas políticas, mas também as econômicas e religiosas. Os laços existentes entre Igreja e Monarquia começaram

a ser revistos e, conseqüentemente, nesse fim de Idade Média, surgiram reflexões sobre a natureza humana e a vida política dentro de uma sociedade marcada pela influência eclesiástica e por novas ciências que propiciaram o desenvolvimento de novas crenças. A obra de Pizan, *Le Livre de la Cité des Dames*, nesse contexto, vale pelo ponto de vista ético e moral. Ela é repleta de passagens bíblicas e históricas pagãs que davam fundamento à ação e aos costumes medievais. A reunião das *Dames* na simbólica cidade confere grande valor à narrativa que figura um novo olhar sobre as histórias relatadas, resignificando-as para que os indivíduos desse lugar, as mulheres, sobretudo, não continuassem a guardar os vícios advindos da primeira ordem civilizatória. Christine de Pizan, dotada de elevados dotes intelectuais, vivendo na corte francesa, tem, por isso, acesso a um conhecimento maior do que aquele que podia alcançar uma pessoa de seu gênero na época. Ela busca estimular seu leitor para que dê nova interpretação aos mitos e crenças seculares que organizavam a sociedade. Os homens medievais, atrelados àquilo que as tradições regiam dentro do contexto, utilizavam seus mitos como forma de atribuir significados às formações políticas, religiosas e sociais, para estabelecer normas que viabilizariam o que já era culturalmente importante e aceito. Na obra em questão, as Damas celestiais descem até o quarto de estudo da personagem Christine (que tem o mesmo nome da autora), para retirá-la de sua alienação, que a cegava, a ponto de afastar as boas convicções em relação às mulheres. Na visão das Damas, os mitos alterados, tecnificados, como Jesi denomina aqueles difundidos na Idade Média, serviam para estabelecer o poder daqueles que não eram dignos da sociedade, componentes de pequenos grupos que criavam interpretações as quais, embora não pertencessem à coletividade, atingiam a conduta das mulheres, que deveriam ter um papel social não questionador da tradição patriarcal. Pizan não conta novas histórias, mas reinaugura o significado dos mesmos mitos: a base religiosa que é utilizada para argumentar contra o feminismo transforma-se no guia de Pizan para apoiá-la na demonstração de que desde as origens, as mulheres foram criadas para caminhar junto aos homens, em igualdade. Pizan estabelece em seu livro uma ordem contrária à anulação do intelectual feminino.

No século seguinte, temos um autor como Michel de Montaigne (1533-1592), grande nome do Renascimento tardio, e não apenas francês, cuja obra pioneira, os *Essais* [Ensaaios], repercutiu sobre pensadores, filósofos e escritores dos séculos seguintes e até nossos dias, sem dúvida. É o que podemos ver em “Michel de Montaigne e Cecília Meireles: um encontro entre duas solidões”, que Márcia Pires apresenta em uma leitura comparada possível entre os dois autores

de épocas e literaturas diferentes, e na qual falam da presença da solidão, que reconhecemos ser importante na constituição da obra de ambos. Escritor que reviu constantemente suas posições e, conseqüentemente, seus escritos, Montaigne refletiu sobre a literatura clássica, em busca de soluções para as inquietações existenciais e demais assuntos, como a solidão, que envolvem a natureza humana. Como lembra a articulista, o ensaio caracteriza-se por pensar em um dado, um tema e, por sua fluidez própria, apreendem-se nele aspectos inerentes à narrativa e à poesia, mas com um posicionamento crítico. No ensaio apresentado aqui "Sobre a solidão", Montaigne traz seu olhar meditativo em uma enunciação analítica e, ao mesmo tempo, expressiva: empregou a metáfora, recurso que torna a linguagem musical e sugestiva, num diálogo com o leitor instaurado pelo verbo no imperativo, criador de cumplicidade, que diz: "é preciso buscar refúgio na consciência que temos de nós mesmos, quando estamos a sós"; e mais, "é preciso remover os atributos do povo que existem em nós, é preciso sequestrar a si mesmo e reaver a si mesmo". O hábito a ser conservado é aquele que conduza ao contato consigo e à constatação da única constância da experiência humana: o invariável das mudanças. Muito próxima disso, Cecília Meireles (1901-1964) privilegia em sua obra o encontro da expressão artística com a sondagem metafísica. A atitude contemplativa diante da natureza humana é, nela, preponderante. Percebe-se estreita relação entre a sua literatura e o domínio do pensador. Em contexto lírico ou situação prosaica, seu olhar acurado extrai mensagens veladas e profundas de tudo o que observa. Para apreender as formas inusitadas, deve-se ler "a paisagem como um grande livro monumental", recusando o olhar costumeiro e desgastado. A narradora ceciliana promove a coexistência de elementos banais, sublimes que, de modo concomitante, instauram o efêmero e o perene. Nela, assuntos misteriosos, cuja grandiosidade é incompreensível para os que vivem na pouca profundidade do cotidiano, incidem de forma diversa sobre o universo do poeta. Da crônica "Da solidão", a articulista extrai posições da autora que se aproximam das de Montaigne, demonstrando como é raro o contato com a solidão, e exorta o leitor a frequentar esse território para aprender sobre si mesmo ao contemplar os elementos que permanecem no silêncio. Ao usar, também, o verbo no imperativo, como Montaigne, estabelece proximidade com o leitor, já que o aconselhamento é característica de seu discurso. Assim, a solidão de Michel de Montaigne e a de Cecília Meireles estabelecem um diálogo por meio do aprofundamento da natureza humana. Por meio do ensaio e da crônica, eles propõem a experiência de estar absolutamente só para contemplar demoradamente as reações que se desencadeiam nesse estar só consigo mesmo.

Vindo dois séculos mais tarde, Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) aparece aqui por conta de Emílio ou Da Educação e da literatura infantil. Lívia Grotto, em “A propósito do Emílio de Rousseau e o estatuto da literatura infantil”, cita Regina Zilberman que observa o fato de esse ramo menor da literatura ter motivação mais formadora e pedagógica do que literária. Seria, na verdade, um instrumento de ensino, como se percebe na obra de Rousseau. Produzida por adultos, e destinada a crianças e jovens, a literatura infantil seria uma forma artística diminuída, uma vez que os processos de criação e escrita não se dariam nela com a mesma liberdade. A articulista, por sua vez, procura comentar o Emílio para mostrar que em todo esse tempo, desde que foi escrita, essa obra inscreve características que percorrem a literatura infantil de forma subterrânea, mas efetiva. Isso permite que se reflita sobre essa literatura em seu estatuto atual, quando se mostra espaço de experimentação, de novidade e de liberdade criativa para autores e receptores. Grotto observa que, em nossos dias, a sociedade está dividida em segmentos restritos, nos quais as famílias, bastante reduzidas, são heterogêneas, o que torna impossível idealizar uma formação específica do homem de nossos dias. Como os pais, escritores, intelectuais, filósofos ou sociedade em geral não têm consenso em relação à função da literatura infantil, isso acaba ficando a cargo do mercado do livro infantil que, hoje, é bastante pujante, pois essa política mercantil descobriu no livro um novo espaço de consumo, com possibilidades de expansão. Mergulhando em Emílio ou Da Educação, Lídia Grotto aborda os fatores que podem explicar as origens da parte mais significativa da produção literária dedicada ao público infanto-juvenil, bem como seu estatuto.

O artigo seguinte, sobre Honoré de Balzac (1799-1850) no século XIX, também apresenta uma abordagem de sua obra a partir de uma perspectiva inovadora. O título que escolheram Rafael Felipe dos Santos e Maristela G.S. Machado, “As interfaces entre moda e literatura em O Coronel Chabert de Honoré de Balzac”, revela uma via nova para penetrar na obra do autor, a qual, aliás, deu origem a reações opostas: por um lado, a *Bibliothèque Nationale de France* publicou extenso catálogo de obras de autores de grande valor para a história da moda. De outro, Oscar Wilde já havia mostrado atitude de desprezo por ela, chamando-a de forma de feiura intolerável, a ponto de dever ser mudada a cada seis meses. Neste artigo, seus autores vão servir-se de Barthes e Gilles Lipovetsky que forneceram perspectivas novas para o fenômeno da moda como expressão social e de importância ímpar para o estudo da sociedade. Citando Lipovetsky, “[...] os valores e as significações culturais modernas, dignificando em particular o novo e a expressão da individualidade humana [...]” dão origem

à moda. O próprio círculo de Bakhtin, embora tenha tido todo o zelo de tratar a análise linguística e literária, apontou indiretamente semelhanças com a moda. Além disso, um debate estabelece-se sobre a maneira pela qual o texto literário se constitui e significa para além de si, graças ao contexto de sua produção. Em *Coronel Chabert*, em que Balzac narra e analisa os infortúnios de um ex-coronel do exército de Napoleão I, dado como morto em batalha no território da Prússia oriental, o escritor criou um enredo no qual se vale da moda e da literatura para produzir enunciados de natureza comum e essencialmente estéticos, logo, passíveis de análise comparada. Pensando historicamente, a Restauração, na França, foi um período de grandes transformações na estrutura social do país: entre muitas coisas, a sociedade tornou-se sedenta pelo novo, a fim de fazer lembrar papéis hierárquicos esmaecidos após décadas de movimentos que buscavam a igualdade entre os indivíduos. No século XIX, constata-se a consagração do sujeito individual, que se vê como único e insubstituível, e para isso inventa e reinventa formas de afirmação social, sendo a indumentária um dos meios mais efetivos de marcar a diferença. Em *O Coronel Chabert* (1844), Balzac sinaliza frequentemente o não pertencimento do protagonista à nova configuração social. Ele confessou mais de uma vez sua preocupação com os significados próprios do vestuário, pois, para ele, a moda tornaria possível, através dela, conhecerem-se as ideias e a percepção da realidade de um povo.

Ainda sobre o século XIX, e contemporâneo em parte de Balzac, temos o artigo “Eugène Sue, o esquecido Rei do Romance-folhetim”, de Taciana M. de Oliveira, que reconhece a importância do autor para o contexto literário, e busca promover algumas de suas obras de maior projeção. Rotulado de *dandy* socialista na sua época, Sue (1804-1857), na verdade, produziu obra rica e multiforme. Iniciou na literatura com um romance marítimo, no qual se serviu de suas próprias experiências na marinha francesa, escrevendo depois romances de costumes, romances históricos, até chegar ao sucesso com o romance social e urbano. Manteve estreita relação com seu público, enquanto vivo, mas foi esquecido posteriormente. Quando jovem, Sue revela-se rebelde, abandona os estudos e é colocado pelo pai como auxiliar cirúrgico na marinha francesa. Durante três anos (até 1829) viaja por vários países e participa de batalhas, recolhendo na mente imagens vistas e vividas, que lhe renderão seus romances marítimos e artigos polêmicos contra os republicanos. Incentivado pelas críticas de escritores, como Balzac, ele publica, entre outros, *Atur Gull* (1831), *El Gitano*, *Salamandre* (1832). Após herdar e dilapidar a fortuna do pai e do avô, que faleceram no mesmo ano, Sue opõe-se ao governo ultraconservador de Louis-Philippe,

frequenta a aristocracia, mas vai, finalmente, retomar o interesse pelos problemas de cunho social. Sem dinheiro nem inspiração, recolhe-se em Sologne, e em meio à solidão, dá início a um processo de renovação que o apresenta interessante análise psicológica das personagens; *Mathilde* (1841), em que se sobressai o realismo social, com variadas referências artísticas e a fatos do cotidiano, como a desigualdade de gênero no casamento e a apologia do divórcio. Escreve, na mesma época, romance histórico em que mistura elementos do *roman noir* e fatos reais. Retornando a Paris em 1842, Sue começa a escrever o primeiro romance-folhetim que irá exprimir claramente sua mudança de ideologia: *Les Mystères de Paris*, que mergulha no abismo social, denunciando as injustiças e as condições subumanas de vida do proletariado, tendo por cenários locais insalubres e sombrios ainda desconhecidos de Paris. Em meio ao grande sucesso que obtém, recebe críticas de escritores, entre elas a de querer representar um escritor industrial, capaz de sacrificar o próprio estilo, a fim de agradar o público. Após esse sucesso, Sue publica *Le Juif errant*, romance-folhetim publicado durante um ano (junho 1844 – agosto 1845) e cuja trama se desenvolve ao longo de diversos séculos.

Outros contemporâneos dos dois autores foram Edmond (1822-1896) e Jules (1830-1870) de Goncourt, os quais, no final do ano 1848, instalaram-se em Paris, nos anos seguintes, viajaram para o Exterior (Argélia, Suíça, Bélgica, Itália), narrando e desenhando juntos aquarelas das viagens. Aos poucos foi-se firmando a vocação literária dos dois irmãos. Em 1851, começaram a escrever seu *Journal*. Norma Wimmer, em “*Charles Demailly e Manette Salomon: dois romances de artistas dos irmãos Goncourt*”, cita uma passagem do *Journal*, em 1861, na qual eles revelam que é o acaso que traz a primeira ideia do romance, e depois, “inconscientemente, caráter, temperamento, humores, aquilo que de mais independente existe em nós, incubam esta ideia, engendram-na, realizam-na: uma fatalidade, uma força desconhecida, uma vontade superior à nossa, demandam a obra, dirigem nossa mão. Sentimos que necessariamente teríamos que escrever o que foi escrito. Os romances apresentados neste volume descrevem a vida do escritor Charles Demailly (1860) e da pintora Manette Salomon (1867), personagens bastante conhecidos da primeira metade do século XIX, apresentados sob nome fictício, em *romans à clé*, com a mesma proposta: a de representação da mulher que anula o poder criador do artista. Inicialmente, em 1856, peça de teatro, que fazia alusão à *bohème*, ou seja, o proletariado da arte, os artistas sem refinamento e sem educação (críticos, publicitários, jornalistas). A comédia foi recusada e, por isso, eles a transformaram em um romance, publicado inicialmente em 1860 como *Les hommes de lettres* e, em 1868, com

o título *Charles Demailly*. Retrata o meio do chamado “pequeno jornalismo” e a perversidade de suas críticas que os dois escritores conheceram bem. No romance, os Goncourt fazem crítica contra o casamento, para o homem de letras, pois julgavam a mulher, como o faziam outros escritores da segunda metade do século XIX, uma criatura perigosa, de inteligência medíocre, sempre levada por seus nervos e temperamento. *Charles Demailly* é uma espécie de manifesto sobre a literatura e sobre a produção literária, o mundo do gênero, da crítica do teatro, pondo em cheque os princípios românticos e propondo os do realismo. O outro romance mencionado no título do artigo, *Manette Salomon*, diz respeito à vida do pintor Coriolis e de sua modelo Manette, judia, belíssima jovem que depois se tornou sua amante e transformou-se em sua mulher, controladora e tirânica: trata-se da oposição entre vida e arte, pulsão artística e pulsão erótica. Como no romance anterior, tem-se aqui um manifesto a favor do artista que, aos poucos, sob o efeito da dominação doméstica, perde seus ideais e seu poder criador. Seu desejo de absoluto e de perfeição tornou-se ambição pelo impossível que destrói pouco a pouco a personagem. A leitura do artigo, que apresenta com bastantes detalhes os traços importantes das duas obras, mostra a preocupação dos irmãos Goncourt com as artes plásticas e com a literatura da época, ao mesmo tempo em que oferece um quadro da vida social sua contemporânea.

Em “André Gide e o ‘fim’ do Simbolismo”, Renata Lopes Araújo também trata de um autor que iniciou sua carreira literária no final do século XIX, convivendo parcialmente com Eugène Goncourt. André Gide (1869-1951) volta-se para outras questões de grande força desse período, entre elas a questão da sexualidade e da escrita literária. Contrário à prosa realista que dominaria a literatura francesa no *fin de siècle*, ele se vincularia ao Simbolismo desde o início de sua carreira. Em *Les Cahiers d'André Walter*, Gide recusa os valores predominantes no Realismo: descrição, determinação das ações e análise psicológica. Sugere a articulista que essa adesão havia se dado pelo fato da sexualidade do autor. Nesse livro o autor encontrava-se em um dilema entre as injunções da carne e o desejo de ascetismo, que o levava a uma discussão sobre a castidade, sugerida em alguns trechos. O romance naturalista, ligando-se à literatura médica da época, apresentava a homossexualidade como doença e perversão, como se encontra em vários escritores. Não desejando vincular-se a esse movimento, Gide busca legitimar seus sentimentos na Antiguidade clássica, para a qual a homossexualidade era algo natural. Para tratar do assunto considerado tabu e imoral por seus contemporâneos, ele recorria a símbolos e à sugestão, características simbolistas, mas que logo se tornariam clichês que afastavam o escritor. Em 1895, ele publica

Paludes, que classificou como *sotie*, gênero da Idade Média, espécie de peça satírica encenada durante o Carnaval, voltada para a política, as diferenças sociais, que terminava por uma moralidade. Esse gênero tão representativo parecia afastá-lo da atmosfera sufocante do Simbolismo. *Paludes* sugere que o livro se situa entre duas estéticas diversas: o Simbolismo e uma literatura voltada para as sensações. No entanto, como bem observa Araújo, a distância que ele pretende entre as duas tendências não é tão grande como ele quer que acreditemos. Essa obra pode ser considerada um contraponto ao ideal simbolista: constitui a tentativa do autor de se livrar da atmosfera do ambiente literário ao final do século; seria um retrato irônico da estagnação na qual o movimento e suas características mais visíveis (uso do símbolo, hermetismo, obsessão pelo vocabulário rebuscado) haviam caído. Outra crítica ainda residia na falta de curiosidade da escola diante da vida. *Paludes* pode ser lido também como o ápice da crítica sobre os clichês. Mas ver essa obra como a negação total da estética simbolista pode ser um pouco redutor, pois a obra discute os problemas do gênero romanesco, que os simbolistas haviam levado às últimas consequências, afastando-se completamente da vontade de representar a realidade. Por sua formação literária clássica, para a qual o romance ocupava um lugar secundário, Gide desejava dar ao leitor instrumentos para que pudesse ter uma visão crítica da literatura. Em *Nourritures terrestres*, na opinião de Marcel Raymond, vê-se o desejo de fundir-se com a natureza para encontrar o deleite na sensualidade, tipicamente simbolista. A procura pelo eu surge no *Traité de Narcisse* (1891), na busca por um novo homem. Em *L'Immoraliste* a sugestão, o subentendido, e em *Journal des Faux-Monnayeurs*, ele declara novamente, como fizera em *Paludes*, o rompimento com a estética simbolista. No entanto, o ato gratuito é possível apenas através da literatura, assim como a sugestão, a multiplicidade de pontos de vista é herança simbolista e de Mallarmé. Os personagens gideanos são finalmente possibilidades do escritor, porta-vozes de seu pensamento em determinado momento. Assim, conclui a articulista, parece difícil afirmar que *Paludes*, tal como Gide declara, seria sua despedida à estética simbolista.

Guacira Marcondes Machado



A RECONSTITUIÇÃO DOS MITOS GENUÍNOS PARA A EDIFICAÇÃO DE *A CIDADE DAS DAMAS*

Karla Cristiane PINTAR*

RESUMO: *A Cidade das Damas* [*Le Livre de la Cité des Dames*, 1405] é a proposta de uma ressignificação dos mitos. É a criação de uma Cidade constituída por valores morais e éticos, perdidos em proveito dos mitos tecnicados que foram elaborados para o controle de uma parcela da população e estabelecimento de poderes. Este artigo, portanto, tem o intuito de analisar a estratégia argumentativa da autora Christine de Pizan para desmitificar as crenças estabelecidas na sociedade do Medievo e voltar aos significados dos mitos genuínos que, na visão da autora, poderiam harmonizar o espaço ideal edificado dentro da obra.

PALAVRAS-CHAVE: Desmitificar. Mito genuíno. Mito tecnicado. Ressignificação.

Introdução

O período do Medievo correspondente aos séculos XIV e XV, mais especificamente à época de transição entre eles, foi marcado por notáveis mudanças políticas que, indubitavelmente, estremeceram as até então inabaláveis crenças e dogmas que alicerçavam as estruturas política, econômica e religiosa da Idade Média. Isso, principalmente, pois, a partir do início do século XIV, dentre outros acontecimentos, o Grande Cisma marcou uma intensa querela entre duas fortes instituições, Igreja e Monarquia, visto que a primeira ganhava um expressivo poder, anuviando as forças do rei. Os laços resistentes entre essas duas entidades começaram, portanto, a ser revistos. Nos anos finais do Medievo, diante desse contexto, surgiram cada vez mais reflexões que pensavam a natureza humana

* Doutoranda em Estudos Literários. UNESP - Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho". Faculdade de Ciências e Letras. Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários. Araraquara - SP - Brasil. 14.800-903 - karlapintar@hotmail.com

e a vida política, dentro da sociedade, marcadas não somente pela influência eclesiástica – que ainda detinha grande respeito e atuação entre os povos –, mas também por novas ciências que foram primordiais para o desenvolvimento de diferentes crenças.

Esse breve contexto histórico é parte importante para elucidar a ideia do surgimento dessas novas crenças, tanto no âmbito político – no que diz respeito à estruturação da sociedade – quanto no religioso, já que estabeleceram visões múltiplas sobre os símbolos que regiam os ideais da Idade Média, isso tudo atrelado a uma das composições mais famosas nascida nessa época, ainda que pouco estudada no Brasil, da autora Christine de Pizan (2012): *A Cidade das Damas*¹. Essa obra, valiosa pelo trabalho com a alegoria para a criação de um espaço considerado ideal pela autora sob o ponto de vista ético e moral, é repleta de passagens bíblicas e histórias pagãs, as quais cimentavam os costumes do Medievo, principalmente no que diz respeito à maneira de agir dos integrantes dessa época. A reunião dessas mulheres e de suas condições na simbólica Cidade poética (REIS, 2014) confere grande valor à narrativa, ao revisitar certas características da época para figurar um novo olhar sobre as histórias relatadas. O livro, porém, não se limita a trasladar essas histórias a essa Cidade ideal para a sua construção, mas sim ressignificá-las para que os indivíduos desse novo lugar, ou melhor, as damas que a compusessem, não levassem os vícios advindos dessa primeira ordem civilizatória. Assim, Christine de Pizan vive em um meio intelectual, com acesso a um estudo mais amplo do que aquele ofertado a seu gênero na época, e usa de seu vasto conhecimento em amplas áreas para estimular que o próprio leitor tenha uma nova interpretação do que já foi dito; os mitos e as crenças construídos durante séculos para organizar a sociedade são, por fim, (re)modulados.

O mito é uma narrativa. É um discurso, uma fala. É uma forma de as sociedades espelharem suas contradições, exprimirem seus paradoxos, dúvidas e inquietações. Pode ser visto como uma possibilidade de se refletir sobre a existência, o cosmos, as situações de “estar no mundo” ou as relações sociais. [...] O mito é, pois, capaz de revelar o pensamento de uma sociedade, a sua concepção da existência e das relações que os homens devem manter entre si e com o mundo que os cerca. (ROCHA, 1991, p.7).

¹ No original: *Le Livre de la Cité des Dames* (1405).

A reconstituição dos mitos genuínos para a edificação de *A Cidade das Damas*

A ideia de Everardo Rocha (1991) sobre o mito e sua utilidade é a base para entendermos a criação da Cidade das Damas, mesmo por meio dos mitos que já existiam. Ora, se eles já tinham um significado dentro da civilização medieval, a impossibilidade de utilizá-los para arquitetar um espaço diferente seria imediata, visto que surgiria outro idêntico. É nesse sentido que Pizan afirma a existência dessas narrativas e suas interpretações acerca delas na obra para, posteriormente, lembrar ao leitor que a nossa interpretação, assim como as histórias – verídicas ou não –, é composta de lacunas que levam a diferentes olhares e, muitas vezes, essas visões são capazes de deturpar imagens e situações.

Não se pode dizer o mesmo das manifestações do mito não genuíno, do mito “tecnificado” – segundo a definição de Kerényi –, ou seja, evocado intencionalmente pelo homem para conseguir determinados fins. [...] Eles se propõem a utilizar determinadas imagens míticas para conseguir determinados fins (que são geralmente fins políticos, por serem os tecnificadores do mito os discípulos de Sorel na maioria das vezes); sua linguagem não é, pois, uma linguagem comum à humanidade, senão somente comum a um determinado grupo social. As imagens de mito tecnificado são, além disso, imagens deformadas no sentido da finalidade dos tecnificadores, pelo mesmo fato de terem sido evocadas por eles intencionalmente, e não apresentadas espontaneamente pelo fluxo mítico. (JESI, 1972, p.39).

O homem medieval, ainda que com diversos estudos científicos ainda hoje de significativa relevância para a sociedade atual, mantinha uma forte ligação com seus mitos surgidos bem antes desses mesmos estudos e, inclusive, da própria civilização medieval. Arelados àquilo que regia tradições dentro do contexto, os indivíduos utilizavam seus mitos como forma de atribuir significados às formações políticas, religiosas e sociais para estabelecer normas que viabilizariam o que já era culturalmente imposto e aceito. Assim, o que Jesi (1972) analisa em sua obra *Literatura y Mito* acerca dos mitos genuínos e tecnificados auxilia na compreensão das intenções da autora frente à criação da Cidade ideal. Em *A Cidade das Damas*, as Damas celestiais descem até o quarto de estudo da personagem Christine – que leva o mesmo nome da criadora da obra – para retirá-la da alienação que a cegava a ponto de rechaçar quaisquer boas convicções em relação às mulheres. Ainda na visão delas, os mitos contorcidos, os que nomeamos “tecnificados”, difundidos no Medievo, serviam para estabelecer o poder daqueles que eram pouco dignos dentro da sociedade e, portanto, não poderiam ascender sem receber

calúnias e difamações. Eram maneiras, portanto, de pequenos grupos criarem interpretações que, apesar de não pertencerem ao coletivo, fossem disseminadas e, consequentemente, atingissem aquelas, nesse contexto, que deveriam exercer seu papel na sociedade de maneira que a tradição patriarcal não fosse questionada. Assim, a maioria dos escritos com os quais temos contato sobre a conduta das mulheres foi elaborada não pelas pessoas sujeitas àqueles que determinavam as regras, mas sim por aqueles que escreviam tais textos: os próprios homens. Dessa maneira, a imagem conhecida da mulher não era formulada a partir dela mesma, mas de outros olhos. Assim são os mitos tecnificados: auxiliam, pois, a propagar a interpretação que privilegia grupos sociais e influencia outros a seguir o mesmo raciocínio e, na maioria das vezes, esses novos significados têm intuítos políticos e sociais que estabelecem relações de poder.

Para rever essas ideias que contaminavam a Idade Média – e até mesmo períodos anteriores a ela –, Pizan não conta novas histórias, ela reinaugura significados dos mesmos mitos, usando o pensamento mais aceito entre o povo europeu. A base religiosa e aquilo que, em muitos momentos, é utilizado para argumentar contra o feminino, transforma-se no guia de Pizan para dar-lhe sustento ao mostrar que, desde as primeiras origens, as mulheres foram criadas para caminhar junto aos homens, com completude. Posto isso, ambos tinham o direito de tomar decisões e formular as próprias ideias, não dependendo, necessariamente, de que um ou outro tomasse a posição de superioridade para fazê-lo pelos dois, ou seja, não havia motivos para menosprezar qualquer um dos gêneros, seja física ou intelectualmente.

Assim, Pizan estabelece uma ordem em seu livro, contrária à anulação do intelecto feminino.

A ressignificação do mito: a renovação do ciclo

A criança primordial, a divina criança dos mitos das origens, a órfã abandonada que vive a primeira hora do mundo, enfrenta precisamente estes perigos e escuta vozes da natureza. Diante dela, privada de pai e mãe, a natureza é simultaneamente maternal e perigosa, auxiliadora e mortal. Essa criatura goza de excepcionais poderes sobre as forças naturais, mas está também exposta a toda sorte e ameaças [...] A figura do órfão parece ter que ser assim, por difundir-se nela a experiência dos terrores do homem somente no mundo primordial e a confiança em uma fatal repetição: confiança na salvação [...] (JESI, 1972, p.12).

Assim como a criança órfã que está à mercê da natureza para esperar pela salvação, Christine também passa por esse momento de solidão, de desespero frente às ideias que ameaçam sua integridade como mulher e como pessoa que é capaz de contribuir social e politicamente para a construção do contexto. A criança órfã, assim como analisada por Jesi, é a renovação do ciclo e a certeza de que a salvação estará próxima, já que houve tempos de medo, desilusões e profanações, ou seja, a experiência da vida trouxe, ao cabo, a metamorfose representada, por um lado, pelas lágrimas de desespero e tristeza de Christine e, por outro, pela chegada das Damas para (re)contar as histórias e dar-lhes novos significados, reiniciando, assim, um ciclo. O mito genuíno, nesse sentido, apresenta-se não como a renovação de um ciclo que carregaria as mesmas interpretações para a construção de uma cidade, mas sim na questão de essa Cidade, com os mesmos mitos – porém com significados aceitos coletivamente –, ser um embrião, um marco inicial para que outro ciclo se formasse com a purificação do anterior, deturpado por visões individuais que utilizavam a subjetividade para controle, visto que, nesse estado, o mito perde seu valor de coletividade, beneficiando o individualismo.

Não é, no entanto, puramente a criação de um novo espaço que restabeleceria a ordem uma vez perdida frente aos valores morais e éticos. É preciso que existissem pessoas dispostas a acolher o mito genuíno dentro dessa Cidade para que ela funcionasse de acordo com as verdades ditas pelas Damas celestiais: Razão, Retidão e Justiça. Nesse sentido, Jesi comenta, no capítulo *Mito y lenguaje de la colectividad*, da obra *Literatura y mito*, que “[...] o mito genuíno pode também tomar aparências horríveis na obra de artistas que, longe de querer tecnicizar o mito, estão intimamente marcados por enfermidades espirituais.” (JESI, 1972, p.40), ou seja, ainda que muitos não tenham a intenção de deturpar o sentido do mito aceito pela comunidade em geral, eles podem, contaminados por essas ideias, carregar consigo uma cultura que prejudicaria a todos, caso não houvesse uma intenção de reconstituir as virtudes que são citadas ao longo da obra. Por esse motivo, as Damas aconselham e auxiliam Christine a selecionar mulheres virtuosas, dentre elas aquelas que seguiram uma vida correta em relação aos mandamentos divinos, ou aquelas que, mesmo tendo cometido erros, se mostraram arrependidas e dispostas a mudanças, para compor essa Cidade:

[...] viemos anunciar-te a construção de um edifício, construído como uma cidade fortificada, com excelentes fundamentos. Foste tu a escolhida para realizar, com nossa ajuda e conselhos, tal construção, onde habitarão todas as

damas de renome e mulheres louváveis, uma vez que os muros de nossa cidade serão fechados a todas aquelas desprovidas de virtudes. (PIZAN, 2012, p.66).

Portanto, as crianças órfãs que habitarão essa Cidade são aquelas que reforçam o mito genuíno e renovam o ciclo, fazendo com que as tecnificações sejam marginalizadas e deem espaço àquelas que se dispuseram a pensar na coletividade. Nesse aspecto, há a volta à infância, ao primeiro estágio de desenvolvimento humano, à purificação para a construção de uma nova vida. Para iniciar essa renovação, a projeção aristotélica na hierarquia dos sexos, mostrando que a mulher seria um macho defeituoso, é desfeita a partir do momento em que a aparição das Damas abrange o local de clausura (onde Christine se encontrava desolada por acreditar ser uma mulher vil por todos os maldizeres), transformando-o em local de libertação, ainda que dentro do mundo das ideias. Como claustro do conhecimento, *A Cidade das Damas* é, ao mesmo tempo, tanto um local restrito quanto libertador para Christine e para todas as mulheres a quem ela proporciona a voz, sendo necessário destacar a restrição dessas mulheres quanto a sua posição dentro da sociedade: somente aquelas selecionadas pelas Damas Celestiais são providas de “constância, nobreza e virtude” (PIZAN, 2012, p 158).

Sob esse ponto de vista, o que é mais pontuado na obra de Christine de Pizan é a escrita feita por meio da atividade de “desmitificação”, assim assinalado por Jesi: “[...] a eventualidade ou a faculdade de liberar os elementos da nossa civilização de seus componentes míticos já não genuínos, chegados a se acumular até o ponto de falsear nossos olhos frente ao autêntico significado da palavra ‘mito.’” (JESI, 1972, p.53). Pizan busca voltar a esse significado primeiro e atrelado ao estado de vigília² da população para que haja o estabelecimento da ordem com histórias que não condenem pessoas virtuosas, mas que atribuam uma nova visão para o reconhecimento de diversos outros vieses interpretativos, desde que não firam as possibilidades de compreensão concedidas pelo campo do saber. Se não há, portanto, uma coletividade na aceitação do mito, ele, não servindo aos valores religiosos e não se transformando, pois, em religião, acaba tecnificando e servindo aos valores políticos e, muitas vezes, destituídos de ética e moral,

² O “estado de vigília”, diferente do “estado de sonho”, é cunhado por Jesi como a maneira de analisar tanto o mito genuíno quanto o tecnificado dentro da sociedade. O mito genuíno, por fazer parte da coletividade, sempre é aceito quando não há a subjetividade de um pequeno grupo envolvido, ou seja, a crença pertence a todos e a eles rege para a organização social. Esse mito surge, portanto, não com determinados fins e de maneira pensada, ele é mais antigo que a própria formação social e está intrinsecamente ligado a ela. Sob outro aspecto, o mito tecnificado surgiria dentro de uma sociedade e ligado ao estado de sonho, já que um grupo minoritário se aproveita dessa falta de atenção da população quando ela esta “adormecida” e cria significados com fins políticos, geralmente.

levando à coercitividade popular, como analisa Jesi justificado pelo pensamento de Nietzsche (JESI, 1972).

Os ensinamentos bíblicos, assim como mencionado anteriormente, são fundamentais para a criação da obra, pois representam o alicerce tanto da Cidade, por compor as leis de valores morais e éticos, quanto de argumentos para a crítica da postura daqueles que tecnicaram os mitos. Pizan, para isso, mostra como foram pouco prudentes muitos autores e representantes sociais ao somente se guiar pelas leis estabelecidas na terra e não considerar as benignas e sóbrias leis transcritas nos ensinamentos divinos. Afinal, aquele que acreditava em Deus e seguia o sagrado livro não se desviaria de virtudes:

Será que o Criador Soberano teria vergonha de criar e formar o corpo feminino e a Natureza se envergonharia disso? Eis o cúmulo da tolice dizer isso. [...] Mas há loucos que acreditam, quando eles escutam dizer que Deus fez o homem a sua imagem, que se trata do corpo físico. Isso está errado, pois Deus ainda não havia tomado forma humana. Trata-se, ao contrário, da alma, a qual é consciência sensata e durará eternamente à imagem de Deus, E, essa alma, Deus criou tão boa, tão nobre, idêntica no corpo da mulher como no corpo do homem. (PIZAN, 2012, p.81-82).

Para justificar essa assertiva, poucas páginas após iniciar os exemplos sobre as mulheres virtuosas que habitarão o reino das Damas, a Dama Razão e Christine continuam as argumentações para a fortificação da Cidade com as pedras do reino do saber que formarão a sua estrutura. Para isso, Razão pede que Christine pegue da pá de sua pluma para colocar uma das maiores pedras que embasarão a Cidade: a história da rainha Semíramis. Ao falar sobre essa rainha, essa Dama enfatiza sua história, particularmente por se tratar de uma dama representada no *De Claris Mulieribus* por Boccaccio³. O que ele faz, no entanto, é somente mostrar que ela havia sido uma mulher dada à concupiscência, ou seja, indigna de ser mostrada nos escritos juntamente com outras de maior dignidade por manter relações sexuais com seu filho e casar-se com ele. Porém, com grande astúcia, a Dama, mencionando Boccaccio e seu valor em escrever sobre as mulheres, mostra que, apesar de seus atos, ela teve motivos suficientes para cometê-los e justifica-los.

³ *De Claris Mulieribus* (1361-1362), onde Giovanni Boccaccio apresenta uma reunião de 106 biografias de mulheres (tanto da mitologia greco-romana quanto das também participantes da história desses povos, incluindo algumas personagens bíblicas e outras contemporâneas ao escritor) e diversos de seus célebres feitos no decorrer da história, sendo eles condenados ou não. Confira Boccace (2013).

É bem verdade que muitos a criticaram – e com todo direito, se ela tivesse vivido sob nossas leis – pelo fato de ela ter se casado com um filho que havia tido com Nino, seu esposo. Mas, os motivos que a levaram a fazer isso foram dois: o primeiro é que ela não quis que no seu império houvesse outra dama coroada além dela, o que seria inevitável se seu filho se casasse com outra; e outro motivo é que para ela nenhum outro homem era digno de tê-la como esposa, a exceção de seu próprio filho. Mas, apesar de ser um pecado muito grande, essa dama não tem que se desculpar, pois ainda não havia lei escrita na época. As pessoas viviam assim, agindo como melhor lhe parecesse, segundo a lei da Natureza, sem que fosse considerado pecado. Não há dúvida de que, se ela pensasse que estaria agindo mal ou que poderia ser repreendida por isso, não teria se comportado assim, pois ela tinha um coração muito nobre e generoso, e prezava muito sua honra. (PIZAN, 2012, p.101).

Ora, inicialmente é possível observar que a Dama Razão usa das leis instituídas na sociedade para, por elas mesmas, tirar da tecnificação a história de Semíramis: se a rainha não fazia parte do mesmo tempo e campo jurídico a que pertence o povo que (re)conta sua história, não é possível condená-la por um ato não sentenciado em seu tempo, ou seja, não há regras infringidas. Assim, o mito genuíno retoma suas formas nas palavras de Pizan, visto que, com prudência, a autora consegue conciliar sobriamente tanto campo político quanto campo divino para a reconstituição das histórias deturpadas pelos mitos tecnificados.

Arquitetar a Cidade para dar espaço aos significados genuínos que os mitos possuíam, principalmente os bíblicos, foi ao mesmo tempo tão fundamental para a árdua construção desse espaço ideal quanto, e primordialmente, para destituir do poder aquelas crenças que subestimavam a capacidade das mulheres perante as decisões sociais e políticas da Idade Média. Os mitos, muitas vezes em sua existência secular, são ponto nevrálgico para a elaboração e manutenção de costumes sem os quais uma sociedade não poderia manusear o caos em que ela está envolvida. Não obstante, a passagem das personagens criadas por Christine de Pizan por esses momentos de profanação – algumas mais que outras – suscitou o entendimento da renovação do ciclo para a reconstituição do mito, sendo que aqui, mesmo com a construção também de um contexto social com alguém ocupando cargo de poder, os mitos não seriam usados para rebaixar algum gênero, mas sim demonstrar que o gênero antes considerado vil era capaz de edificações belas, harmônicas e fortes.

Considerações finais

As passagens apresentadas no texto, em que há a tomada de consciência pela personagem do seu verdadeiro papel na sociedade, desde a cegueira em que se encontrava Christine até o diálogo com as Damas para que ela saísse desse espaço de sombras onde se encontrava, alegorizam a necessidade de o indivíduo, calado por difamadores tomando o papel de tecnificadores de mitos, assumir uma posição em que virtudes como coragem e fé se instalam para ocultar todos aqueles que proferiram infâmias. Pizan, construindo uma Cidade com o intuito de que imperem a Razão, a Retidão e a Justiça, mostra a falta dessas virtudes dentro da sociedade da Idade Média, criticando também a maneira como os seres humanos modificam esses valores divinos de modo egoísta, presando o bem individual e não o bem comum, o que seria ideal de acordo com os mandamentos das Sagradas Escrituras. Os mitos, portanto, enquanto utilizados para o bem individual, nunca poderiam ser suficientes para que um espaço ideal, onde imperasse o estado de vigília dos cidadãos, fosse criado.

THE RECONSTITUTION OF THE GENUINE MYTHS FOR THE CONSTRUCTION OF “LE LIVRE DE LA CITÉ DES DAMES”

ABSTRACT: *The Book of the City of Ladies [Le Livre de la Cité des Dames, 1405], by Christine de Pizan, proposes a resignification of myths. It depicts the creation of a City driven by moral and ethical values, which are lost at the expense of the technified myths that had been created to control part of the population and to establish powers. Therefore, the present paper aims to assess the authoritative strategy that the author used to demystify the beliefs established in the society of the Middle Ages, and retrieve the meanings of the genuine myths that, in the author's view, could harmonize the ideal space built within her work.*

KEYWORDS: *Demystify. Genuine myth. Technified myth. Resignification.*

REFERÊNCIAS

BOCCACE, G. **Les femmes illustres**. Texte établi par Vittorio Zaccaria. Traduction, introduction et notes de Jean-Yves Boriaud. Paris: les Belles lettres, 2013.

JESI, F. **Literatura y mito**. Traducción de Antonio Pigrau Rodríguez. Barcelona: Barral editores, 1972.

PIZAN, C. **A Cidade das Damas**. Tradução e apresentação de Luciana Eleonora de Freitas Calado Deplagne. Florianópolis: Mulheres, 2012.

Karla Cristiane Pintar

REIS, M. V. X. **Desleituradas em Pizan**. Universidade de Brasília. Brasília: 139653. 2014.

ROCHA, E. **O que é mito**. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

JULIANI, T. J. A construção do *Livre de la Cité des Dames* (1405) de Christine de Pizan. **Revista Eletrônica Língua, literatura e ensino**, Campinas, v.II, p.191-197, maio 2007.

LE GOFF, J. **Em busca da Idade Média**. Tradução de Marcos de Castro. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2012.



MICHEL DE MONTAIGNE E CECÍLIA MEIRELES: UM ENCONTRO ENTRE DUAS SOLIDÕES

Márcia Eliza PIRES*

RESUMO: A solidão sempre motivou o desenvolvimento do olhar contemplativo. À parte, gozando da ausência dos estímulos exteriores, o indivíduo estaria mais disposto a experimentar a existência de forma íntegra, visto que se habituaria a buscar o convívio consigo mesmo. Em seu ensaio “Sobre a solidão”, Michel de Montaigne (1533-1592) chama a atenção do leitor para a criação de uma *arrière-boutique*, isto é, de um cantinho em que a solidão corrobore para o parcial acesso à genuinidade da essência – já que, como assevera Valéry, “não temos qualquer meio para atingir exatamente em nós o que desejamos obter” (VALÉRY, 2011). A natureza humana também é minuciosamente sondada pelo narrador-personagem de Cecília Meireles (1901-1964) em “Da solidão”, crônica pertencente a *Escolha seu sonho*. Consonante a Montaigne, o sujeito ceciliano tece reflexões sobre o anseio à liberdade do ponto de vista do privilégio de espaços silenciosos e solitários. Por meio da comparação entre o ensaio de Michel de Montaigne e a crônica de Cecília Meireles, o objetivo de nosso trabalho volta-se para observar como a solidão é fator basilar a essas duas obras, perfazendo os traços constitutivos de cada autor: as peculiaridades do primeiro enquanto filósofo, os aspectos da segunda na qualidade de escritora.

PALAVRAS-CHAVE: Michel de Montaigne. Cecília Meireles. Solidão.

A solidão de Michel de Montaigne

Escritor, filósofo, homem político, Michel de Montaigne (1533 – 1592) é conhecido por seu denso legado valorativo à cultura ocidental. Pertencente ao Renascimento tardio, muitos estudiosos consideram que o estilo de sua escrita

* Pós-doutoranda em Estudos Literários. UNESP – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”. Faculdade de Ciências e Letras. Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários. Araraquara – SP – Brasil. 14800-900 - melizap.mon@gmail.com

se relacione ao que chamamos de Maneirismo, isto é, o período de transição entre a Renascença e o Barroco: “[...] o Maneirismo não é um estilo de época plenamente desenvolvido como o Renascimento ou o Barroco, mas sim um estilo de transição entre os dois momentos culminantes desses dois estilos de época.” (HATZFELD, 1988, p.41). Estruturalmente caracterizados por longas sentenças, pela combinação entre os termos em que se denota a contraposição argumentativa, a sondagem da natureza humana é um dos aspectos fundamentais aos ensaios de Montaigne. Entretanto, longe de enfatizar o todo harmônico constitutivo do homem renascentista – como, aliás, era de hábito a esse período –, o escritor lança seu pensamento sobre as fraquezas, contradições e as fragilidades. Sua escrita é desenvolvida a partir da tensão entre asserções opostas e ao mesmo tempo complementares: ora é marcada por elucidações enquanto atenuantes para a coerção labiríntica das inquietações existenciais, ora por contra argumentações que reiteram a supremacia das hesitações, das incertezas: “Para esclarecer uma dúvida, dão-me três: é a cabeça da Hidra.” (MONTAIGNE, 2015, p.516). Esta constante tensão de considerações opostas confere à produção de Montaigne o tom inevidente próprio ao estilo maneirista.

Montaigne nasceu próximo à cidade de *Bordeaux*, mas, desde muito cedo, o pai o enviou para que fosse criado perto daqueles destituídos de grandes posses. Acostumou-se, portanto, à frugalidade e às provisões estritamente necessárias. A busca pela temperança, por usufruir dos benefícios da simplicidade são pontos que lhe rendem inúmeras reflexões.

O espírito livre de Michel de Montaigne fez com que se voltasse para o conhecimento de inúmeros assuntos. Aliás, era comum no século XVI o grande número de filósofos e homens especializados em artes e letras:

Comparados a ele, os grandes espíritos do século XVI – os promotores do Renascimento, do Humanismo, da Reforma e da ciência criaram a Europa moderna – são todos, sem exceção, especialistas. Teólogos ou filósofos, astrônomos ou matemáticos, artistas ou poetas, diplomatas ou generais, historiadores ou médicos: em sentido lato, são todos especialistas. Alguns se especializaram em várias áreas; Montaigne em nenhuma. (AUERBACH, 2015, p.09).

Desvinculado do enfoque a um tema específico, mas estudioso de assuntos dos mais diversificados domínios, o ensaísta goza da liberdade para sondar temas de sua livre escolha. Dada a inespecificidade de sua produção, seus textos não se

direcionam diretamente a juristas ou a filósofos, nem a cientistas ou a literatos. Desse modo, é surpreendente que a escrita de Montaigne tenha alcançado o conhecimento do público (AUERBACH, 2015). Suas reflexões acerca de temas de ordem distinta, dentre elas, a filosofia, a ociosidade, a embriaguez, a consciência, a crueldade, a amizade, a solidão conquistam o apreço de espíritos igualmente livres, das mentes afeitas à ação de lançar olhos contemplativos sobre toda sorte de assuntos que envolva a natureza do existir em si.

O ensaio – expressão que se encontra em região fronteiriça em termos de definição de gênero – tem como aspecto a tentativa de pensar sobre um dado tema. O conceito de experimento está na própria etimologia do termo. Por apresentar fortes traços de fluidez, é possível apreender no ensaio aspectos inerentes à poesia e à narrativa, por exemplo. Um ensaio pode ser filosófico, científico, político e literário, porém, é inerente à sua natureza o posicionamento crítico. No ensaio “Sobre a solidão”, o olhar meditativo está contido numa enunciação analítica, mas ao mesmo tempo expressiva. Vemos a inclinação para o emprego da metáfora, de recursos que sustentam uma linguagem musical e sugestiva.

Notamos que o imperativo é o modo verbal escolhido para dar início a “Sobre a solidão”:

Deixemos de lado essa longa comparação entre a vida solitária e a ativa; e quanto ao belo adágio sob o qual se encobrem a ambição e a cupidez, que “não nascemos para nosso interesse particular, mas para o público”, invoquemos ousadamente os que estão na dança; e que, com a mão na consciência, eles digam se, ao contrário, não procuram as situações, os cargos e esse alvoroço mundano, antes, para tirar do público seu proveito particular. (MONTAIGNE, 2015, p.163).

A estrutura do diálogo é instaurada por meio do emprego do verbo no imperativo, recurso que aproxima o ensaísta de seu leitor, promovendo uma noção de cumplicidade. Desse modo, Montaigne convida à reflexão e mostra como suas indagações podem ser semelhantes aos questionamentos do suposto público leitor. Neste parágrafo introdutório, imagens como “belo adágio”, “dança” dão uma nota de fundo poético ao questionamento da necessidade de o indivíduo buscar a companhia e a aprovação de terceiros que, segundo ponto de vista do escritor, são prescindíveis: “Esses outros, que não nos veem de modo algum, mas se dão o direito de olhar-nos, decretam sua ‘sentença’: é preciso buscar refúgio na consciência que tomamos, a sós, de nós mesmos.” (STAROBINSKI, 1993, p.95)

A abordagem desta ferida metafísica, isto é, a vulnerável tentativa de compreender a si mesmo sob a ótica da alteridade, ganha contornos eufêmicos devido à sua associação a recursos promotores da expressividade. O emprego de tais termos contribui com a tonalidade fluida predominante em todo o ensaio. “Belo adágio” e “dança” adaptam-se à extensão prolongada dos parágrafos, incitando à pausa da leitura em proveito da reflexão: “[...] o texto: ele produz em mim o melhor prazer se consegue fazer-se ouvir indiretamente; se, lendo-o, sou arrastado a levantar muitas vezes a cabeça [...]” (BARTHES, 2013, p.32). Dessa forma, as reflexões provocadas pela leitura do ensaio fazem com que o leitor também se volte para seu repertório de mundo na busca de maturar as descobertas a fim de adequá-las a seu universo interno.

A prosopopeia é nova figura a serviço da associação da sondagem filosófica à instauração expressiva da linguagem. Sentimentos são personificados a partir da ênfase a determinadas ações: “A ambição, a cupidez, a indecisão, o medo e as concupiscências não nos abandonam só por termos mudado de paisagem [...]” (MONTAIGNE, 2015, p.165). “E a negra tristeza está sentada na garupa do cavaleiro” (HORÁCIO apud MONTAIGNE, 2015, p.165). Notemos que o emprego de verbos como “abandonar” e “sentar” sugere uma representação imagética para o indivíduo alheio a si mesmo e, portanto, refém da dependência de relegar sua satisfação aos estímulos externos. Como já indicado, além da cumplicidade estabelecida com o leitor, Montaigne alterna o desenvolvimento de suas ideias com o colóquio com outros pensadores, especialmente os latinos. Como se a intervenção dos bardos respaldasse suas considerações ilustrando-as por meio de imagens sobrepostas e convergentes. Por sua vez, a menção à sentença horaciana reitera a tonalidade poética para o alerta sobre a ilusão de confiar o próprio bem-estar somente às motivações exteriores. Essas últimas mostram-se inconstantes e na maior parte das vezes ineficazes, uma vez que exortam o indivíduo a apenas contatar sua porção mais superficial.

De acordo com Montaigne, seja diante do conflito ou do agradável da experiência, a alma humana demonstra percepção mais apurada que aquela que foi ensinada ao homem por meio do exercício de ações condicionadas:

Nossa vida é composta, como a harmonia do mundo, de coisas contrárias e também de diversos tons, doces e ásperos, agudos e graves, fracos e fortes. O músico que só gostasse de uns, o que quereria cantar? Ele tem de saber utilizá-los em conjunto e misturá-los [...] Sem essa mescla nosso ser nada pode: e um lado não é menos necessário que o outro. (MONTAIGNE, 2015, p. 545).

Adepta da solidão e da tranquilidade, a alma humana, é capaz de tirar proveito de todas as experiências. Montaigne reitera o convite ao leitor para não ir contra as mudanças inerentes à natureza do existir e, tampouco, apegar-se a um único aspecto. Faz-se necessário ao indivíduo o conhecimento das verdades da essência, a escolha consciente para o caminho oposto às superficialidades. Lembra que “[...] é preciso remover os atributos do povo que existem em nós, é preciso sequestrar a si mesmo e reaver a si mesmo.” (MONTAIGNE, 2015, p.166). Sozinho, liberto dos “laços que nos prendem aos outros” (MONTAIGNE, 2015, p.167) o indivíduo se favorece da ocasião propícia para a autocontemplação que não estão isentas de contradições e de dúvidas. Entretanto, o indivíduo montaigniano põe-se atento às suas inclinações, bem como à urgência do despojamento de ideias não raramente sedimentadas.

A simplicidade associada à solidão também é fator a serviço do processo da autossondagem:

Devemos servir-nos dessas vantagens acidentais e externas a nós na medida em que nos são agradáveis; mas sem torná-las nosso principal fundamento, pois não o são, nem a razão nem a natureza assim querem. Por que, indo contra suas leis, vamos fazer de nossa felicidade uma escrava do poder dos outros? Também é atitude de excessiva virtude antecipar os golpes da fortuna, privar-se das comodidades que temos à mão, como vários fizeram por devoção e alguns filósofos por convicção, servir a si mesmo, dormir no chão [...] (MONTAIGNE, 2015, p.171).

Em tom de aconselhamento, Montaigne reflete sobre a periculosidade da dependência dos hábitos associados às vantagens do conforto. Tais facilidades incitam o comportamento acomodado, agrilhado a expectativas ilusórias que esmaecem a natural autonomia da alma: “Temos uma alma capaz de recolher-se em si mesma; ela pode se fazer companhia [...]” (MONTAIGNE, 2015, p.168). Como já mencionado, confiar o próprio bem-estar somente às facilidades externas consiste em persistir na desatenção da grandeza da esfera da interioridade apta a conduzir à noção de liberdade. Por sua vez, a expressão “felicidade escrava” indica a confluência entre as disparidades que constituem a condição do indivíduo: “felicidade” aqui associada ao hábito remete aos costumes cuja permanência se dá pelo condicionamento. Desse modo, a percepção consciente do estar no mundo, da experiência humana em sua complexidade, faz com que o indivíduo contemplativo questione e redescubra a relação estabelecida com o mundo dos

fenômenos (para usar a expressão de Kant). Atenta-se, portanto, aos ludibrios da estabilidade: “Tropeço mais facilmente em terreno plano, como certos cavalos que conheço que mais amiúde pisam em falso em caminho uniforme.” (MONTAIGNE, 2015, p. 513).

O hábito a ser conservado é aquele que conduza ao contato consigo e à constatação da única constância da experiência humana: o invariável das mudanças. Montaigne mostra como pode ser libertador estar cômico da total incidência da finitude:

[...] desvencilhemo-nos desses laços violentos que nos arrastam alhures e afastam-nos de nós. Há que desatar essas obrigações tão fortes, e doravante amar isto ou aquilo mas só desposar a si mesmo; isto é, que o restante seja nosso, mas não unido e colado de modo que não possamos soltá-lo sem nos esfarmos e arrancar um pedaço de nós mesmos. A maior coisa do mundo é saber de si mesmo. (MONTAIGNE, 2015, p.170).

Com a intrigante expressão “desposar a si mesmo”, o ato de casar deixa de compreender a relação com um objeto de afeição exterior para indicar sentido reflexivo. À medida que se torna cônjuge de si, o indivíduo montaigniano experimenta cada vez mais a liberdade de não prescindir do ponto de vista de um interlocutor que não seja ele mesmo e assim exerce a genuína autonomia de tecer suas considerações acerca dos meandros complexos de sua natureza. “Abandonai junto com as outras volúpias essa que vem da aprovação de outrem.” (MONTAIGNE, 2015, p.177). Não se trata aqui da defesa do isolamento, mas da constatação da inerência de as relações humanas serem marcadas pela modificação e pela transitoriedade. No texto intitulado “Sobre a experiência” o ensaísta assevera: “[...] também moldar-nos para a mudança e a variação que é o mais nobre e útil de seus aprendizados.” (MONTAIGNE, 2015, p.535). Assim sendo, o sujeito de Montaigne privilegia concomitantemente a autocontemplação e o abandono de “vínculos coercivos” (AUERBACH, 2015, p.12) prejudiciais à sua integridade. Em plena solidão, melhor dizendo, acompanhado da própria individualidade, apreende os valores de que verdadeiramente necessita sua natureza.

Breve, a solidão montaigniana consiste no recolhimento para uma espécie de instância ontológica reservada à auto-observação, à autossondagem: “Estudo a mim mesmo mais que a outro assunto. É a minha metafísica, é a minha física.” (MONTAIGNE, 2015, p.520) O ensaísta inventa para si um

lugar-existência que denomina de *arrière boutique*. Esse conceito, para o qual os estudiosos ainda não encontraram uma definição precisa, é caracterizado pela inacessibilidade a terceiros, isto é, a interlocutores que dispersam o sujeito de seu principal estudo: o próprio 'eu'. É em absoluta solidão que o indivíduo atua concomitantemente como plateia e ator: “Que o público vos seja um, e um vos seja todo o público” (MONTAIGNE, 2015, p.177). Trata-se de um espectador atento às representações voltadas para o despojamento das máscaras, isto é, da recusa dos simulacros que dificultam o acesso à autenticidade essencial. “Quando o eu-espectador tiver podido dar sua plena aprovação ao eu-espetáculo” (STAROBINSKI, 1993, p.28), esse conhecerá as verdades que residem no cerne da interioridade e verá finalmente emergir o 'eu' em sua versão genuína.

A solidão de Cecília Meireles

Cecília Meireles (1901-1964) é detentora de larga produção literária cuja densidade repercute tanto em sua poesia quanto em sua prosa. A escritora, que além de poetisa foi também professora, jornalista, folclorista, desenhista, tradutora, privilegia em sua obra o encontro da expressão artística com a sondagem metafísica. Seja em relação ao “eu” poético ou à narradora-personagem de suas crônicas, a atitude contemplativa diante da natureza humana é fator preponderante. Aliás, dado o enfoque à variedade de nuances dos aspectos que constituem a complexidade humana, na obra de Cecília Meireles o enigma da existência apresenta-se profundamente potencializado. Portanto, é possível facilmente estabelecer estreita relação da arte com a palavra, isto é, da literatura com o domínio do filosófico.

O enunciador ceciliano – ora em contexto lírico, ora em situação prosaica – é caracterizado pelo olhar acurado, sendo capaz de extrair mensagens veladas e profundas de tudo que observa. Elementos classificados comumente como banais evocam significações inusitadas, o que exige constantes modificações quanto à sua maneira de observá-los. Gatos, folhas secas de árvores, pequenos répteis, ruminantes transcendem sua condição circunstancial ao desafiar, com sua presença misteriosa, o olhar ceciliano sempre embebido de poesia, na busca pela transfiguração do habitual, da apreensão do dado externo pela via do automatismo e da superficialidade: “A criatura humana sempre me pareceu sonâmbula, entre bastidores de um teatro grande e espantoso. Ora está no cenário, ora na plateia. Mas, sempre sonâmbula.” (MEIRELES, 1998a, p.33). A relação com os referentes externos é estabelecida no intuito da sondagem sobre o que

se coloca inaudito devido à percepção sedada pelo predomínio das urgências distantes da desinteressada fruição estética de todas as naturezas. Para que se apreendam as formas inusitadas, é imprescindível “[...] ler a paisagem como um grande livro monumental [...]” (MEIRELES, 1998b, p.271) na recusa do olhar costumeiro e desgastado.

A narradora-personagem, assim como o sujeito poético ceciliano, carrega ressonâncias da figura múltipla do poeta arcaico: aquele também profeta, adivinho, filósofo, professor, posto que se nutre do conhecimento aprofundado dos elementos alvos de suas contemplanções. No fragmento que transcrevemos, longe de circumspecta e envolta na toante de seriedade a que se submetem os temas metafísicos, a narradora-personagem descreve a experiência do profundo momento reflexivo por meio de um agridoce discurso soturno e crepuscular:

É quando o vento matinal docemente desprende os pulsos das árvores, e descem dos ares as variadas mãos das folhas que tateiam pálidas o contorno do dia. Rodeiam a claridade, tocam a frescura da última névoa e caem sobre a menina que sonha. Não estão vivas, não são humanas – parecem estrelas secas, daqui a pouco serão cinza; e, no entanto, são de tal modo inteligíveis! – pousam com tanta elegância, desprovidas de peso, resvalam com tanta sabedoria, sem mágoa nem saudade... – e é tão bom senti-las pelos ombros, vê-las com amor e sem pena, como se fossem as verdadeiras mãos do mundo, as únicas mãos jamais havidas, as mãos para sempre eternas! [...] Ah, tal como a Deusa, está com os pés na Terra, e não está na Terra. (MEIRELES, 1998b, p. 216-218).

A constatação da passagem do tempo, assim como da finitude figura-se na observação de meras folhas secas. Um dado que – mesmo ilustrando uma cena corriqueira – transpõe a informação banal, visto que ao se colocar diante da sensibilidade e perspicácia da narradora, revela seu poder sugestivo. Daí o desenvolvimento da linguagem repleta de poeticidade, movida pela representação metafórica: folhas remetem a “pulsos das árvores”, mas igualmente a “estrelas secas” – evocando a unidade entre aquilo que fenece e aquilo que perdura, entre a fugacidade e o indestrutível. Lembremos que Barthes assevera que a unidade é superior ao significado de união, na medida em que a primeira “[...] destrói a própria memória das individualidades componentes e faz surgir em seu lugar uma zona de ausência, onde tudo é de novo possível, oferecido à incubação do calor cordial: é a liberdade.” (BARTHES, 1991, p.27). A narradora ceciliana promove

a coexistência de elementos banais, sublimes que, de modo concomitante, instauram o efêmero e o perene. A amálgama de valores de ordens distintas, mas complementares, resulta na compreensão invulgar acerca da relação entre o universo interior e os acontecimentos da exterioridade. Por sua vez, o olhar investigativo da narradora-personagem incita a consideração do quão tal elo se mostra insuficientemente conhecido, mesmo incógnito.

Assuntos misteriosos, cuja grandiosidade remete ao incompreensível para aqueles acostumados a pouca profundidade do cotidiano, incidem de forma diversa sobre o universo do poeta. Por sua vez, dada à sua natureza plural, o poeta pode figurar-se de várias maneiras: filósofo, compositor, pintor, prosador. Lembrando que a prosa é reconhecidamente boa se a mesma se der na esfera poesia (VALÉRY, 2011), todos os temas – se filtrados pela percepção do poeta – adquirem o contorno e o teor da sublimidade. Assim configura-se a voz enunciadora de Cecília Meireles. Quer mencionemos o narrador personagem, quer o sujeito poético seu discurso caracteriza-se pela verbalização sustentada na poeticidade, posto que essa traduz as elucubrações do olhar que decifra a representação dos dados da exterioridade para além de sua constituição imediata. Portanto, a relação estabelecida como os elementos do mundo externo move-se a partir da ótica afeita ao jogo, ao lúdico, que, de sua parte, promove a transfiguração: “o mundo é uma coisa engraçadíssima visto pelos olhos humanos. Os nossos são poéticos, o que é diferente.” (MEIRELES, 1998b, p. 209)

Na crônica “Da solidão”, os aspectos e acontecimentos filtram-se na percepção poética da narradora-personagem. Conhecemos o caráter volúvel do gênero crônica, isto é, em sua fluidez ressoam ecos do ensaio, do romance, do conto e da poesia. Nesse gênero de natureza híbrida, aspectos associados à densidade acabam por volatilizar-se – fazendo com que os temas desenvolvidos sejam abordados de forma leve, mas sem que se perca a profundidade. Assim, no texto de Cecília Meireles as inquietações de ordem filosófica e a exortação à experiência solitária dão-se de maneira despreziosa. A crônica, pertencente ao título *Escolha seu sonho*, é iniciada por meio de tom interrogativo:

Há muitas pessoas que sofrem do mal da solidão. Basta que em redor delas se arme o silêncio, que não se manifeste aos seus olhos nenhuma presença humana, para que delas se apodere imensa angústia: como se o peso do céu desabasse sobre sua cabeça, como se dos horizontes se levantasse o anúncio do fim do mundo. No entanto, haverá na terra verdadeira solidão? Não estamos cercados por inúmeros objetos, por infinitas formas da natureza e o nosso

mundo particular não está cheio de lembranças, de sonhos, de raciocínios, de ideias que impedem uma total solidão? Tudo é vivo e tudo fala, em redor de nós, embora com vida e voz que não são humanas, mas que podemos aprender a escutar, porque essa linguagem secreta ajuda a esclarecer o nosso próprio mistério. (MEIRELES, 1975, p.39).

Segundo o olhar interrogativo da narradora, atingir a verdadeira solidão é algo questionável. O ermo absoluto, valor que se sustentaria na quietude da esfera exterior mas também do universo íntimo, é suspenso por presenças das mais diversas: objetos, formas concretas e abstratas. De sua parte, a narradora demonstra o dramático exagero diante da ausência da figura humana indicando o quão o contato com a solidão é raro. Exorta o leitor a frequentá-la e a aprender sobre si mesmo sendo contemplador dos elementos que se quedam no silêncio. Para tanto, assim como o indivíduo montaigniano, a narradora personagem permite que sua alma lhe faça companhia e – mais que esse exercício – coloca a alma atenta à capacidade representativa de todos os elementos que anunciam muito mais do que sua constituição aparente. A ação da memória, por exemplo, faz com que a esfera subjetiva constantemente se povoe de reminiscências.

Revisitando a concepção estoica de que a natureza humana irmana-se a uma espécie de existência superior universal, “*notre nature est partie de celle de l’univers*” (BRÉHIER, 1963, p.66)¹ a personagem alerta sobre a propriedade de ensinamento de todo o circundante em relação à própria condição humana. Tudo se encontra em diálogo constante:

Amemos o que sentimos de nós mesmos, nessas variadas coisas, já que, por egoístas que somos não sabemos amar senão aquilo em que nos encontramos. Amemos o antigo encantamento dos nossos olhos infantis, quando começavam a descobrir o mundo. [...] A rosa que se despede de si mesma, o espelho onde pousa nosso rosto, a fronha por onde se desenham os sonhos de quem dorme [...] Mundo delicado, que não se impões com violência: que aceita nossa frivolidade ou o nosso respeito; que espera que o descubramos, sem se anunciar nem pretender prevalecer, que pode ficar para sempre ignorado, sem que para isso deixe de existir. [...] Oh! se vos queixais de solidão humana, prestai atenção, em redor de vós, a essa prestigiosa presença, a essa copiosa linguagem que de tudo transborda, e que conversará convosco interminavelmente. (MEIRELES, 1975, p. 43).

¹ “nossa natureza é parte do universo” (BRÉHIER, 1963, p. 66, tradução nossa).

O emprego do verbo em modo imperativo, assim como em Montaigne, confere à narrativa um tom de proximidade com o leitor, já que a personagem faz uso do aconselhamento como uma das características de seu discurso. Tal conselho é uma exortação ao afeto, um convite para que a relação estabelecida com os elementos do externo se fundamente no sentir. “Amemos o que sentimos de nós mesmos nessas variadas coisas” – apelo para que o indivíduo frua da solidão e descubra seu próprio reflexo na presença sugestiva dos objetos. Aqui, a narradora também incita o apuramento da capacidade de abstração, apreendendo os elementos de forma que esses revelem para além da obviedade: “[...] um ‘mundo inteligível’ que se assemelha, por suas características essenciais, ao mundo dos sólidos, mas cujos elementos são mais leves, mais diáfanos, mais fáceis de manejar pela inteligência do que a imagem pura e simples das coisas concretas.” (BERGSON, 2015, p.118). É justamente a percepção sutil que transpõe aquilo que comum e limitadamente é compreendido apenas pelo atributo do imediato.

Os elementos que suscitam o olhar imbuído de abstrações são de ordem simples, até mesmo banais. Entretanto, pelo fato de serem apreendidos para além de suas informações unívocas, os objetos corriqueiros atuam como motivadores para a instauração de temas maiores: a autocontemplação, por exemplo. Desse modo, a rosa é correspondência para o efêmero; a fronha, artigo de tamanha fatuidade, torna-se tela para os sonhos se colocarem plasticamente; o espelho, termo sobre o qual incide uma carga ainda maior de ambiguidade, pode remeter ao objeto em si e a todos os elementos mencionados. Levando em consideração as características peculiares, seu conjunto representa simbolicamente a figura tão plural quanto complexa da narradora. Destarte, tais elementos desimportantes são ainda “prestigiosa presença”, isto é, grandiosidades pequeninas e nobres, absolutamente distintas daquela pequenez que relega a satisfação ou os males do indivíduo à companhia ou à ausência do outro.

Considerações finais: o encontro entre as duas solidões

A solidão de Michel de Montaigne e a de Cecília Meireles estabelecem diálogo entre si pela via do aprofundamento da sondagem da natureza humana. Montaigne por meio do ensaio e Cecília Meireles valendo-se da crônica propõem a experiência de estar absolutamente só, no exercício de contemplar demoradamente as próprias reações desencadeadas pela oportunidade de estar em companhia de si mesmo. De maneira geral, é predominante a absorção do homem pelas distrações

do mundo. De maneira geral, o homem está pouco habituado, para não dizermos em completo alheamento – ao contato íntegro consigo. Em outras palavras, o cerne de sua natureza é para si um grande desconhecido. Revisitando o aforismo grego “Conhece a ti mesmo”, os dois escritores intentam promover ao leitor o desafiante contato com seu íntimo. Demonstram que o silêncio e o retiro para a esquiva estância da interioridade possibilitam a ressignificação de seu ermo existencial que, diga-se de passagem, se dá a conhecer em supremacia.

Segundo Montaigne, a investigação da essência torna-se possível quando o indivíduo é para si mesmo seu espetáculo e sua plateia, em abandono da aprovação de terceiros e da distração ocasionada por estímulos que apenas dão vasão a simulacros e o fazem senão distanciar de sua natureza. No contato afetivo com os demais, no entanto, só desposando a si mesmo (MONTAIGNE, 2015), o indivíduo montaigniano cria para si o que denomina de *arrière-boutique*: espécie de coxia existencial, cujo acesso se dá pela passagem secreta localizada no retiro para a solidão: “Aí devemos praticar nossa conversa habitual de nós para nós mesmos, e tão privada que nenhum convívio ou comunicação com as coisas externas encontre espaço.” (MONTAIGNE, 2015, p.168). Nesta valiosa estância particular, o despojamento de todos os apegos e simulacros, o convívio integral com a individualidade, o reaver a si mesmo e a constatação libertária de que a satisfação e a plenitude são conquistadas junto da única parceria indissociável: o próprio eu acompanhado de si.

Certo de que as mudanças são a única constante, Montaigne convida ao hábito da escolha de estar sozinho. Não se trata da defesa do modo de vida semelhante ao dos eremitas, mas da preferência por manter brandos e leves os elos afetivos, na medida em que o homem acolha o reconhecimento inexorável de que tudo está sujeito a modificações.

Assim como Montaigne, a narradora cecilianiana exorta o leitor à experiência solitária. Como já mencionamos, as circunvoluções complexas inerentes à condição humana motivam a personagem na busca por contemplá-las. A *arrière-boutique* de Montaigne, ou seja, essa espécie de espaço-existencial privativo é revisitado, contudo, o monólogo com a própria alma é intercalado pelo diálogo estabelecido com os elementos circundantes que, por sua vez, não são humanos. Na crônica de Cecília Meireles alcançar a solidão absoluta é algo incerto, posto que, mesmo sozinho, o indivíduo é interpelado pela presença de objetos, plantas, animais e – mais: o ser humano é constantemente solicitado pelo próprio dinamismo de seu universo interior, repleto de reminiscências da memória, sensações e pensamentos. Os movimentos da consciência e mesmo da inconsciência são

companhia indissociável para o indivíduo. Constantemente acompanhada tanto dos elementos do externo como das impressões da interioridade, a narradora vale-se de tal constatação como oportunidade para tornar-se aprendiz dessas representações. Ao colocar-se em exercício contemplativo, põe-se receptiva àquelas mensagens encobertas pela superficialidade das relações costumeiras, mas que, se apreendidas por percepção acurada se tornam reveladoras. Dispõe-se a amar o espelhamento de sua personalidade em elementos desimportantes, banais, pequeninos. Esses, misteriosos, acabam por exercer maior capacidade sugestiva que as companhias humanas.

Na solidão, enquanto o sujeito montaigniano monologa com seu próprio espetáculo, a personagem ceciliania perscruta atentamente a representação dos aspectos da esfera do externo na intenção de compreender-se como parte constituinte do todo. A narradora de Cecília Meireles medita sobre sua condição frente ao reconhecimento de si nos dados externos, fato que sugere o imenso enigma do cerne de sua existência, já que também “o sentido íntimo” das coisas – a despeito de toda contemplação filosófica – se queda distante de uma apreensão satisfatória.

Breve, incide sobre ambos os escritores um dos aspectos característicos ao conceito de modernidade – isto é, a premente valoração da noção da individualidade. A experiência da solidão proporciona ao sujeito, ora expresso na voz enunciadora do ensaio, ora representado na figura da narradora-personagem da crônica, o convívio com sua natureza de maneira mais efetiva. Dada as relações estabelecidas sob a ordem das urgências práticas e a conformidade com informações na maioria das vezes superficiais, o homem encontra-se distraído de si. Alheio às suas reais necessidades, inclusive à importância de encontrar-se só na possibilidade de reaver as características da própria personalidade, o indivíduo em média não adquiriu o hábito da autocompanhia ou da companhia de aspectos que lhe possam ensinar sobre os mistérios do próprio reflexo. Michel de Montaigne e Cecília Meireles convidam o leitor – cada autor de acordo com suas peculiaridades – a aventurar-se pelo rico universo da solidão, no intuito de contemplar os mais variados perfis do grande desconhecido: o “eu” dado a revelar-se para si mesmo, ainda que de forma esquiva e insuficiente. Mas, a tentativa da auto-avaliação, na perscrutação do dinamismo complexo e tantas vezes inapreensível da própria essência já é por si um exercício de liberdade.

**MICHEL DE MONTAIGNE AND CECÍLIA MEIRELES:
A MEETING BETWEEN SOLITUDES**

ABSTRACT: *Loneliness has always motivated the development of the contemplative gaze. Distant from external stimuli, the individual would be more willing to experience existence in an integral way, since he would become accustomed to living with himself. Michel de Montaigne (1533-1592), in his essay "On loneliness," draws the attention of the reader to the creation of a boutique-shop, that is, a corner where loneliness validates partial access to the authenticity of essence – since, as Valéry asserts, "we have no means of getting exactly what we wish from ourselves" (VALÉRY, 2011). Human nature is also meticulously probed by the character-narrator of Cecília Meireles (1901-1964) in "Of solitude," a short writing belonging to Choose your Dream. In agreement with Montaigne, the Cecilian individual weaves reflections on the yearning for freedom from the standpoint of privileged quiet and solitary spaces. Through the comparison between Michel de Montaigne's essay and Cecília Meireles's writing, the aim of this paper is to observe how solitude is a basic factor in these two works, discerning the features of each author: the peculiarities of the former as a philosopher and the aspects of the latter as a writer.*

KEYWORDS: *Michel de Montaigne. Cecília Meireles. Solitude.*

REFERÊNCIAS

AUERBACH, E. Introdução. In: MONTAIGNE, M. de **Os ensaios**: uma seleção. 2015. Organização de M. A. Screech. Tradução e notas de Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Penguin, 2015. p.9-30.

BARTHES, R. **O prazer do texto**. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2013.

_____. **Michelet**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

BERGSON. H. **A evolução criadora**. Tradução de Bento Prado Neto. São Paulo: Folha de São Paulo, 2015. Coleção Folha Grandes Nomes Do Pensamento.

BRÉHIER. P. V. **Les grandes doctrines littéraires en France**. Paris: Presses Universitaires de Frances, 1963.

HATZFELD, H. **Estudos sobre o Barroco**. Tradução de Célia Berrettini. São Paulo: Perspectiva, 1988.

MEIRELES, C. **A lição do poema**. Cartas de Cecília Meireles a Armando Côrtes-Rodrigues. Ponta Delgada: Instituto Cultural, 1998a.

_____. **Crônicas de viagem**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998b.

_____. **Escolha seu sonho**. São Paulo: Círculo do livro, 1975.

Michel de Montaigne e Cecília Meireles: um encontro entre duas solidões

MONTAIGNE, M. de. **Ensaaios**. tradução de Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Penguin, 2015.

STAROBINSKI, J. **Montaigne em movimento**. Tradução de Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia Das Letras, 1993.

VALÉRY, P. **Variedades**. Tradução de Maiza Martins de Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 2011.



A PROPÓSITO DO *EMÍLIO* DE ROUSSEAU E O ESTATUTO DA LITERATURA INFANTIL

Livia GROTTTO*

RESUMO: O artigo comenta *Emilio ou da Educação* de Jean-Jacques Rousseau argumentando que este livro, contemporâneo do próprio surgimento da literatura infantil, é um dos responsáveis por inscrever certas características do livro destinado às crianças e jovens. Essas características percorreram a literatura infantil de forma subterrânea, mas efetiva; sutil, mas contestatária, e hoje constituem sua expressão principal ou, pelo menos, o que de mais interessante existe em termos de concepção de livro destinado à infância e à juventude. As observações propostas a partir de *Emilio* também abrem uma reflexão sobre o estatuto atual da literatura infantil, mostrando-a como um espaço de experimentação, de novidade e de liberdade criativa, tanto para os autores quanto para seus receptores.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura infantil. Rousseau. Livro. Ensino. Estatuto da literatura infantil.

Para Joaquim

A literatura infantil: fruto de seu contexto de surgimento

Regina Zilberman (2003), no ensaio intitulado “Estatuto da literatura infantil”, explica que foi durante o século XVIII que surgiram os textos destinados a crianças e jovens. Ramo menor da literatura, tinha, então, motivação muito mais formadora e pedagógica do que propriamente literária. Tanto no ambiente escolar quanto no doméstico, colaborava com o isolamento das crianças do meio adulto, deixando aos adultos apenas certos temas como a morte, o sexo ou a enfermidade. A literatura infantil também teria sido nesse período um instrumento de ensino, um meio de acesso progressivo ao real e uma forma de expansão dos recursos

* Pós-doutoranda em Literatura Hispano-americana. USP - Universidade de São Paulo. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Financiamento da FAPESP/CAPES. São Paulo – SP – Brasil. 05508-080 - liviagrotto@gmail.com

linguísticos. Um meio de acesso à língua, pode-se reforçar, destinado aos “sem fala inteligível”, conforme a etimologia grega da palavra “infância”.

Num período anterior à Revolução Industrial inglesa e anterior à Revolução Francesa, mas que, dado o contexto de desigualdade, já prefigurava esses momentos da História, a literatura infantil servia, então, a dois tipos de pragmatismo. O primeiro deles associado à triagem do mercado de trabalho e à consequente exclusão das crianças (e das mulheres, que passaram a ser responsáveis por elas) do ambiente dos trabalhadores¹. A segunda razão prática respondia aos interesses da indústria nascente. Quando as crianças crescessem, deveriam estar prontas para trabalhar, seja como administradores (no caso de serem os filhos da burguesia e trabalharem com a mente), seja como mão-de-obra (no caso de serem os filhos de proletários e trabalharem com a força bruta, ainda que ordeira).

Essas duas razões de ser da literatura infantil são o que, até os dias de hoje, fazem com que represente um ramo desprestigiado no interior do cânone literário em geral. Considera-se que desde o seu surgimento esteve marcada pela dicotomia entre o didatismo e as possibilidades de criação, uma antinomia que reforçaria o lugar de segunda classe no qual se inscreve: dividida entre ser e não ser literatura, hesitando entre a missão de educar e a missão literária. É graças a esse histórico que Zilberman (2003) compreende as características que lhe são atribuídas, semelhantes à da infância em geral: a menoridade, a inferioridade e o estágio de literatura em desenvolvimento.

Como esse tipo de literatura é produzido por adultos e destinado a crianças e jovens, esta relação assimétrica é considerada, além disso, como uma adaptação dos primeiros às capacidades dos segundos. Tal assimetria, assinalada por Zilberman (2003), apenas reforçaria as acusações de pseudoliteratura e de forma artística diminuída, uma vez que os processos de criação e de escrita seriam contingentes e privados da liberdade que o artista teria em outras circunstâncias.

Como outros estudiosos e especialistas, portanto, Zilberman relaciona o surgimento da literatura infantil com o seu contexto histórico, mostrando que as condições de seu aparecimento determinaram a presença, nos livros infantis, do didatismo, das informações moralizantes, do exemplo a ser seguido, da veiculação

¹ O isolamento doméstico das crianças, junto à mãe, podia funcionar para as famílias burguesas, mas este não era o caso dos proletários, que dependiam da renda gerada pelo trabalho infantil. Por isso, nos séculos XVII-XVIII surgem também as primeiras escolas e, mais do que isso, a obrigatoriedade do ensino dos meninos (que seria estendida às meninas, em muitos países europeus, apenas durante o século XIX). Com as crianças nas escolas e as mulheres em casa – pensavam então – os homens passariam a trabalhar mais e a perder menos tempo com a idealização de revoltas. Para mais detalhes, confira Zilberman (2003).

de normas de percepção de mundo, etc. Sem negar que essas características ainda permeiam parte significativa dos livros destinados às crianças, gostaria de refletir de forma mais detida sobre uma obra e um autor do século XVIII, filósofo, romancista, músico, contestador do Iluminismo apesar de ser um de seus integrantes mais representativos e, por fim, autor da *paideia* que até os dias de hoje marca outro caminho para a compreensão da literatura infantil. Trata-se de *Emílio ou da Educação* de Jean-Jacques Rousseau². Gostaria de comentá-lo brevemente na tentativa de indicar que este livro é o responsável por inscrever certas características da literatura infantil que percorreram-na de forma subterrânea, mas efetiva; sutil, mas contestatária, e que hoje constituem sua expressão principal ou, pelo menos, o que de mais interessante existe em termos de concepção de livro destinado à infância e à juventude. Essas observações também permitem abrir uma reflexão sobre o estatuto atual da literatura infantil, mostrando-a como um espaço de experimentação, de novidade e de liberdade criativa, tanto para os autores quanto para seus receptores.

Qual é o tipo de homem que a literatura infantil deve formar?

Antes, entretanto, de passar ao texto do *Emílio* de Rousseau, é importante mencionar que nos nossos dias, diferentemente da Antiga Grécia e diferentemente do Iluminismo do século XVIII, não dispomos de uma **paideia**, no sentido de que não dispomos de um acordo de uma parte significativa ou influente da sociedade sobre qual tipo de homem ela deseja ou necessita formar. Os antigos gregos, segundo o detalhado estudo que Werner Jaeger (2001) publicou nos anos 1930-1940, tinham um ideal de como transmitir os valores e os saberes técnicos.

Nossa última *paideia*, no sentido de uma concepção de homem a ser formado, foi provavelmente o *Emílio*, publicado em 1762. Atualmente, pode-se dizer que a sociedade encontra-se subdividida em segmentos restritos. As famílias, bastante nucleares e reduzidas, são heterogêneas e é praticamente impossível idealizar uma formação específica que sirva para uma grande variedade de formas de vida, de visões a respeito do ser humano, de expectativas em relação ao futuro, etc. Essa situação ramificada, que relativiza a maior parte dos valores, além de gerar uma crise da escola enquanto instituição, transformou os leitores mirins em mercado consumidor. Como os pais, os escritores, os intelectuais, os filósofos ou a sociedade em geral não têm um consenso em relação à função da literatura

² Confira Rousseau (1971).

infantil, o mercado preenche esse espaço, oferecendo o livro como um objeto de desejo.

E se é verdade que as famílias são muito diferentes entre si, também é verdade que, apesar disso, os pais querem que seus filhos sejam mais do que eles próprios são, inclusive, mais leitores. Daí o crescimento de um mercado do tipo Clube do Livro focado nas crianças. “Leiturinha” é um de seus nomes, mas existem outras modalidades que seguem um contrato no qual os pais pagam uma mensalidade e recebem em casa livros infantis – que frequentemente não foram escolhidos por eles. Esses livros seguem as classificações editoriais que estabelecem de 0 a 2 anos, de 3 a 5, etc. Muito maior do que esse mercado, também pela abrangência de classes sociais menos favorecidas, é o mercado de livros infantis movimentado pelo Programa Nacional Biblioteca da Escola (PNBE) do Ministério da Educação (MEC), que seleciona e compra, a partir do que encontra disponível no mercado, os livros que serão distribuídos para todas as escolas públicas do país.

Hoje, portanto, não é possível obliterar o fato de que o mercado do livro infantil brasileiro é um dos mais pujantes, ocupando, segundo variações estatísticas, de 25 a 35% do total de vendas. Independentemente das crises econômicas, este é um dos ramos que sempre tem crescimento, ano após ano. Atualmente, o peso, por assim dizer, da literatura infantil, tem muito a ver com essa política mercantil que descobriu no livro um novo espaço de consumo, com grandes possibilidades de expansão. Daí as Fundações Nacionais do Livro Infantil, mantidas por um conjunto de editoras em cada país. E, igualmente, a proliferação das Feiras Internacionais do Livro infanto-juvenil.

Emílio ou da Educação

Conhecendo, pois, essas ressalvas em relação ao livro infantil e ao mercado consumidor, sigamos em direção ao *Emílio*, obra que funda uma tradição marginal para a literatura infantil. O *Emílio*, além disso, e a despeito das injunções e artimanhas do mercado editorial do século XXI, pode explicar as origens da parte mais significativa da produção literária dedicada ao público infanto-juvenil, assim como seu estatuto.

Emílio ou da Educação, segundo o prefácio do próprio autor, não é um tratado sobre a educação. É nesse sentido que esse livro combate certas posições do Iluminismo, sobretudo as de John Locke em seu livro *Alguns pensamentos sobre a educação*³, de 1693. Diferentemente dele, ao defender que os homens

³ Confira Locke (2012).

eram naturalmente bons, Rousseau combatia tanto o dogma do pecado original veiculado pela Igreja católica, quanto a preocupação imperante de prescrever o que deveria ser feito e o que deveria ser proibido na educação das crianças e jovens. Em vez, portanto, de elaborar um manual ou um método que receitasse o que é da ordem do factível, o filósofo propunha a reflexão constante através da qual se deveria pesar o bom e o ruim, o útil e o inútil, o natural e o não-natural. Não é à toa que no mesmo ano em que foi publicado, o livro foi condenado pelo Parlamento Francês e pela Igreja, iniciando um longo período de exílio para o autor.

Ora, a postura desse filósofo em relação ao homem pode ser reencontrada em muitos dos livros infantis aos que temos acesso hoje em dia. Livros nos quais não se prescrevem fórmulas de conhecimento e, mais do que isso, que não evitam o contato com assuntos que não são tidos como infantis, como a doença, a violência, a sexualidade, a religião ou a morte. Ao contrário, abordam a questão do matar e do morrer (geralmente ligada aos animais, sobretudo os de estimação), permitindo a seus leitores apreender, cada um a seu modo e segundo o seu estágio de desenvolvimento, o que nessas ações existe de ruim, mas também de natural⁴.

Para Rousseau, o *Emílio* era uma “teoria do homem”. Nesse sentido, essa obra reconduz o leitor a projetos anteriores⁵, como o *Discurso sobre a origem e os fundamentos da desigualdade entre os homens*, a *Dissertação sobre a música moderna*, o *Discurso sobre as ciências e as artes*, a peça de teatro *Narciso ou o amante de si mesmo*, etc. O *Emílio*, além disso, é uma obra filosófica, no sentido de que não afirma, mas perscruta, especula, pergunta e levanta hipóteses a respeito do homem. É nesse sentido que o autor não assegura seu fundamento principal: a bondade inerente ao homem. Procura, antes, mostrar a origem dos vícios humanos, o “mar de paixões que nos submerge” (ROUSSEAU, 1861, p.409), identificando, pouco a pouco, que a bondade lhes era prévia. Conclui, assim, que o “homem social” contradiz sem cessar a evolução daquele primeiro “homem natural” que existia em nós, mas que cabe ao homem, com a ferramenta natural de que dispõe – ou seja, a meditação ou a reflexão – voltar a contradizer esse mundo para, assim, lutar pelo que de verdadeiro existe.

⁴ Veja-se, por exemplo, o livro de Odilon Moraes (2004), *Pedro e Lua*, sobre a morte da tartaruga de estimação. Sobre a doença, confira o artigo de Rosa Maria Hessel Silveira e Bruna Rocha Silveira (2016) no qual as pesquisadoras analisam quatro obras do universo infanto-juvenil disponíveis no mercado brasileiro. Para a abordagem da homossexualidade, veja-se, por exemplo *Meus dois pais* de Walcyr Carrasco (2016) ou *Olívia tem dois papais* de Márcia Leite (2010).

⁵ Confira Rousseau (1861).

Guardadas as devidas proporções, é fácil perceber que a atitude não-assertiva de Rousseau diante do que acreditava ser a verdade do homem é muito semelhante à das crianças, que criam suas teorias para especular sobre o que encontram diante de si, desde um evento determinado (como a morte), as funções em sociedade (como a existência do trabalho ou das escolas), a contagem do tempo, etc. É nesse sentido que boa parte da literatura infantil atual incorporou essa sensibilidade de perceber que nem sempre os modos de vida, as atitudes e as reações humanas são naturais. Elas ocorrem porque os homens, em contato uns com os outros, formam uma grande rede de relações que por vezes produz amor, alegria e diversão, por vezes angústia, sofrimento e dor.

Existir é o mesmo que sentir, afirma Rousseau no Livro I do *Emílio*, em pelo menos dois sentidos: sentir o que está à nossa volta, como o vento, o calor e a sensação da areia passando por entre os dedos, mas sentir, igualmente, no sentido de controlar e matizar os efeitos que os outros podem nos causar. Não apenas do ponto de vista dos afetos. Daí a razão para estimular na criança o que deveria se manter como próprio e natural no homem adulto: tatear o que é obscuro, incerto e até mesmo doloroso para abandonar esse labirinto no que ele tem de trevas, medo e incerteza. Tatear o labirinto para ingressar nele sem medo, no que pode oferecer de amor de si e amor ao outro, saberes, luz, bondade, alegria.

É também assim que, desde o século XVIII até os dias de hoje, a literatura infantil exerce a mediação entre as crianças e o mundo exterior. Os bons livros infantis trabalham a interioridade e estimulam essa razão sensitiva ou essa sensibilidade ativa cobrada por Rousseau. Eles produzem, assim, variações de contato com o mundo social, com o mundo externo ou, em suma, com o mundo dos adultos. Seguindo os conselhos de Rousseau – ainda que não o façam de forma consciente – os bons livros de hoje não pretendem inculcar conhecimentos, nem produzir máximas que remediem os defeitos ou vícios humanos. Erige-se, nas crianças – como para o aprendiz de Rousseau, o jovem Emílio – uma fortaleza interior, de portas muito bem fechadas para evitar a entrada de tudo o que o filósofo denunciava: a ignorância, a superstição, os dogmas, a tirania, a desigualdade entre os homens, etc.

O extenso livro que é o *Emílio* reúne uma miscelânea de gêneros e de procedimentos literários, entre digressões, encenações, ensaios curtos, diálogos, confissões, descrições, etc. Pode-se dizer que essa multiplicidade de estratégias é o resultado de uma ambivalência inscrita no objetivo desse livro, dividido que estava entre o rigor da filosofia, do raciocínio e da ciência e as ferramentas da ficção, tanto quanto da liberdade que ela proporciona. Recorde-se, a esse

propósito, que o *Emílio* divide-se em cinco livros. O Livro I considera o período do lactente, de 0 a 2 anos; o Livro II corresponde à “idade da natureza”, de 2 a 12 anos; o Livro 3 aborda a “idade da força”, de 12 a 15 anos; o Livro 4 discorre sobre a puberdade, dos 15 aos 20 anos e o Livro 5 se reserva à idade adulta, ao casamento, ao trabalho e, ainda assim, à educação. Em todas essas fases, Rousseau imagina a educação de um jovem fictício, Emílio⁶.

Essa hesitação, portanto, entre obra de rigor (filosófico, científico e lógico) e obra de ficção, dotada de personagens e de cenas inventadas, parece muito semelhante à ambivalência da literatura infantil a que nos referimos antes e conforme foi descrita por Regina Zilberman (2003). Pode-se supor, entretanto, que nem sempre esse degladiar-se entre duas situações conduz a resultados negativos. Nesse sentido, se a literatura infantil já foi entendida como menoridade, pseudoliteratura e forma artística diminuída, hoje ela passa por um momento de esplendor e de grande liberdade estética.

As duas missões, em aparência contraditórias, de educar e de produzir a fruição estética, são acompanhadas de uma indeterminação bastante propícia dos gêneros e dos suportes literários. Daí a variedade que encontramos nas prateleiras das livrarias: narrações ilustradas à maneira dos primeiros livros ou álbuns infantis, mas também livros que são quadrinhos, quebra-cabeças, travesseiros, jogos. Livros que têm relevo, que montam e desmontam, livros de pano, livros em miniatura, livros de lata, livros de plástico para brincar no banho, livros com páginas dotadas de movimento a partir de fotolitos, “livros sensitivos” que permitem sentir texturas e odores variados. Mais: livros que supõem que à narração oral dos pais se somarão outros sons, embutidos numa pequena bateria, como excertos de música ou barulhos da natureza. Os livros infantis dão prova de uma verdadeira poética experimental e criam, inclusive, novas formas de ler, novas relações com o livro, novos efeitos temporais através de páginas duplas, meias-página, deslocamentos de dobraduras, páginas recortadas, etc.

A tensão entre o texto literário e a paraliteratura não é, além disso, e pelo menos desde o início do século XX e as primeiras adaptações de clássicos para o mundo infantil, tão tachante quanto se costuma apresentar. Da mesma forma que no *Emílio* Rousseau resgata, em benefício de seu pupilo, o *Robinson Crusoe* de Daniel Defoe (1971) para que ele aprenda a construir, como aquele personagem,

⁶ Apesar de o *Emílio* ainda ser um livro de nosso tempo, por causa do último grande capítulo também se pode perceber que é uma obra do século XVIII. Apenas nele o autor dedica-se a comentar o papel da mulher. De qualquer forma, e à diferença dos homens de seu tempo, Rousseau aponta para a falta de educação formal que lhes era destinada, materializada na personagem Sofia.

um mundo inteiramente novo a partir de instrumentos rudimentares, a literatura infantil opera importantes trocas com a literatura dita reconhecida. Este é o caso das adaptações e traduções de livros que originalmente eram destinados a adultos, como o *Quixote* de Cervantes (1960), o *Moby-Dick* de Melville (1971) ou *As aventuras de Tom Sawyer* e *Huckleberry Finn* de Mark Twain (1967, 2005).

Mais perto de nós, pode-se lembrar da coleção brasileira “Grandes poemas em boca miúda”, que dispõe para o público infantil (e oxalá, também para seus mediadores, os adultos), vários poemas que são considerados clássicos da literatura brasileira, como a “Canção do exílio” de Gonçalves Dias, o “Porquinho-da-índia” de Manuel Bandeira, além de Machado de Assis, Ferreira Gullar, Carlos Drummond de Andrade e outros.

Em razão de sua capacidade de oferecer níveis de leitura que se enriquecem e se complexificam ao longo da vida da criança, esses textos podem acompanhá-las durante a infância. Face a textos como esses – ou como os que Cecília Meireles, Vinicius de Moraes, Monteiro Lobato, Ana Maria Machado e Chico Buarque dedicaram às crianças – existem textos mais efêmeros do ponto de vista estético, produtos de consumo que a evolução social, as modificações das concepções de infância ou de moral tornam rapidamente caducos. Eles têm um uso restrito, para não dizer que duram o tempo de uma única leitura. Mas, afinal, esta também não é, desde sempre, a situação do panorama de livros que os adultos tiveram e têm à sua disposição? Ou, seja, de um lado livros que perduram e podem ser relidos inúmeras vezes, de outro, livros que duram o tempo de uma leitura, ou que são até abandonados?

Ainda nessa produtiva tradição de literatura infantil inspirada pelo *Emílio*, creio importante notar que os livros infantis, ao individualizar a relação que a criança tem com o texto, podem oferecer um alento para a crise da instituição escolar. Ainda hoje, afinal, vive-se uma fase de “desescolarizar” a leitura em nome do “prazer do texto”⁷. Diferentemente do que outros intelectuais elaboraram a partir do século XVIII, Rousseau planeja a educação de uma só pessoa – o próprio Emílio – segundo a mesma relação que o livro infantil estabelece com o seu receptor (ainda que antes de a criança aprender a ler essa recepção seja mediada por adultos). O foco é o Emílio em Rousseau, o foco é a criança na literatura infantil. Uma criança tão individualizada na sua relação com o livro como com as pessoas que compõem o seu entorno social e o mundo com que ela depara. Uma

⁷ Esse “desescolarizar” passou inclusive a remeter a uma série de procedimentos pouco frutíferos, adotados pela escola no ensino da literatura. Para uma boa introdução ao tema, vigente desde a década de 1970 na França, confira Foucambert (1994).

criança, em suma, tão individualizada quanto o Emílio, ligada às suas próprias circunstâncias e idiosincrasias. Nesse sentido, o livro infantil é uma ferramenta – que cada um toma a seu modo – e que permite enfrentar as dificuldades da escola, não do ponto de vista do conteúdo, mas como um espaço até certo ponto inadequado para receber as crianças e jovens de hoje, posto que eles já não são os mesmos dos séculos XVIII e XIX, para os quais a escola foi concebida.

Para terminar, cabe sublinhar que o *Emílio* é uma reflexão baseada na ficção: a de uma criança que amadurece. É, pois, por meio dela que Rousseau diz a sua verdade. A dimensão das variações imaginativas (RICŒUR, 2015) permite desrealizar o “homem do mundo” ou o “homem social” para que este reencontre o “homem da natureza”. Como para os outros pensadores do período das Luzes, o homem se faz, mas em Rousseau ele também se desfaz. É esse embate contínuo em busca de um pensamento sintético, capaz de tirar consequências concretas e particulares de princípios mais gerais, que a boa literatura infantil aprendeu a fazer com Rousseau. Por meio da ficção, a criança especula sobre a sua própria condição, no mundo e consigo mesma.

Em vez de ver o homem na criança, como faziam aqueles de seu tempo, Rousseau procurou o que existia antes do “homem social” ou mundano. Fundou, assim, a nossa concepção de infância. Considerou a criança na criança, como criança. Foi um árduo processo, mas que hoje conduz a aceitação dessa heterotopia (FOUCAULT, 2013) que é o quarto infantil. Nele, tal como recorda o escritor mexicano Juan Villoro (2008) – ele próprio, autor de livros infantis – é normal pisar num elefante que produz um som agudo, encontrar brinquedos espalhados pelo chão, a pelúcia que tem o privilégio de dormir no travesseiro, um pouco de sucata que foi transformada em casinha ou caminhão, um desenho na parede com árvores azuis e cachorros maiores do que cavalos.

Esse quarto é também a metáfora do livro infantil que vemos sobre a cama do quarto de dormir. A não ser em razão de alguns comentários que nos fazem rir, nós ignoramos o que essa criança sonha enquanto lê (ou enquanto lemos para ela), mas sabemos, graças a Rousseau, que é preciso deixar madurar a infância porque é nesse momento que se elabora a forma natural de relação com o mundo. É essa forma natural, própria do “homem natural”, que não pode se corromper quando o homem passa a integrar a sociedade. Na infância, perde-se tempo, tal como nos ensina Rousseau no Livro II, porque ainda não é questão de formar a disciplina, de dobrar-se às circunstâncias ou de aceitar as desigualdades. O amplo interesse pela fabulação, que admite, na literatura infantil, uma representação peculiar da realidade – do realismo extremo ao sobrenatural – e que também

possibilita uma linguagem criativa, tal como as próprias crianças a praticam antes de aprender a ser “inteligíveis”, renova, constantemente, a esperança de todos por um futuro diferente e melhor.

ABOUT EMILE, BY ROUSSEAU, AND THE STATUS OF CHILDREN'S LITERATURE

ABSTRACT: *This paper comments on Emile, or On Education, by Jean-Jacques Rousseau, arguing that this book, contemporary with the appearance of children's literature, is one of the responsible factors for inscribing certain characteristics in the books dedicated to children and young people. Those aspects permeated children's literature in an underground way, subtle, but effective and rebellious, and today they constitute its main expression or, at least, they represent what is more interesting in terms of book conception meant for children and youth. The observations of this paper, starting from Emile, also trigger a reflection on the status of children's literature, considering it a field of experimentation, innovation, and creative freedom – both for authors and their audience.*

KEYWORDS: *Children's literature. Rousseau. Book. Teaching. Children's literature status.*

REFERÊNCIAS

CARRASCO, W. **Meus dois pais**. São Paulo: Ática, 2016.

CERVANTES, M. de. **D. Quixote de la Mancha**. Tradução de Antonio Feliciano de Castilho. Prefácio de Federico de Anis. Rio de Janeiro: W. H. Jackson, 1960.

DEFOE, D. **Robinson Crusoe**. Texto em português de Paulo M. Huet de Bacellar da Silva. Ilustrações Alfred Zacharias. Rio de Janeiro: Ediouro, 1971.

FOUCAMBERT, J. **A leitura em questão**. Porto Alegre: Artmed, 1994.

FOUCAULT, M. As heterotopias. In: _____. **O corpo utópico, as heterotopias**. Posfácio de D. Defert. Tradução de S. T. Muchail. São Paulo: n-1 Edições, 2013. p.19-30.

JAEGER, W. W. **Paideia: a formação do homem grego**. Tradução de Artur M. Parreira, 4.ed. São Paulo: M. Fontes, 2001.

LEITE, M. **Olívia tem dois papais**. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2010.

LOCKE, J. **Alguns pensamentos sobre a educação**. Lisboa: Almedina Matriz, 2012.

MELVILLE, H. **Moby-Dick or the whale**. Edited and with an introduction by Charles Child Walcutt. New York: Bantam Books, 1971.

A propósito do *Emílio* de Rousseau e o estatuto da literatura infantil

MORAES, O. **Pedro e Lua**. São Paulo: Cosac & Naif, 2004.

RICCEUR, P. **O si-mesmo como um outro**. Tradução de Ivone C. Benedetti. São Paulo: M. Fontes, 2015.

ROUSSEAU, J. J. **Émile ou de l'éducation. Œuvres complètes**. v.3. Préface de J. Fabre. Présentation, notes et dictionnaire politique et philosophique par M. Launay. Paris: Seuil, 1971.

_____. **Œuvres et correspondance inédites de J. J. Rousseau**. Publié par M. G. Streckeisen-Moultou. Paris: M. Lévy Frères, 1861.

SILVEIRA, R. M. H; SILVEIRA, B. R. A doença na literatura infanto-juvenil, análise de quatro obras contemporâneas. **Via Atlântica**, São Paulo, n. 29, p.389-406, jun. 2016.

TWAIN, M. **As aventuras de Huckleberry Finn**. Tradução de Monteiro Lobato. São Paulo: Nacional, 2005.

_____. **As aventuras de Tom Sawyer**. Tradução e prefácio Carlos Heitor Cony. Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1967.

VILLORO, J. Lo que hay en un nombre: el *Emilio* de Rousseau. In: _____. **De eso se trata, ensayos literarios**. Barcelona: Anagrama, 2008. p.117-132.

ZILBERMAN, R. O estatuto da literatura infantil. In: _____. **A Literatura Infantil na Escola**. 11. atual. e ampl. São Paulo: Global, 2003. p. 33-59.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

MACHADO, L. R.; SANDRONI, L. (Org.). **Coleção Grandes poemas em boca miúda**. Idealização de J. Alegria. 16 livros. Rio de Janeiro: Arte Ensaio, 2001.



AS INTERFACES ENTRE MODA E LITERATURA EM *O CORONEL CHABERT* DE HONORÉ DE BALZAC

Rafael Felipe DOS SANTOS*
Maristela G. S. MACHADO**

RESUMO: O legado deixado por grandes autores da literatura estabelece diálogos na atualidade com escritores que pensam a moda sob uma perspectiva mais abrangente, de forma a vê-la não mais como mera expressão frívola de elites, mas como um poderoso instrumento de análise sociológica. Honoré de Balzac, no século XIX, já havia percebido a profunda ligação entre moda e literatura. Nas primeiras décadas do século XX, o Círculo de Bakhtin viria a elaborar contribuições significativas para o entendimento de ambas as áreas como produtos culturais e, portanto, ideológicos. Igualmente, os trabalhos do filósofo e estudioso dos fenômenos da hipermodernidade, Gilles Lipovetsky, ajudarão em uma investigação e reflexão sobre as acepções de moda contidas no romance *O Coronel Chabert*, publicado por Balzac na versão final em 1844. Verificar-se-á de que maneira a moda constitui um elemento substancial para a construção da diegese, da visão dos personagens sobre si, sobre os outros e, em um movimento intra e extratextual, da sociedade como um todo. Este trabalho intenta, portanto, valer-se de uma convergência de áreas tão próximas, mas pouco aproximadas de fato, para tecer relações do texto literário com o meio social do qual provém, destacando o papel da moda nessa dinâmica.

PALAVRAS-CHAVE: Balzac. *O Coronel Chabert*. Moda. Literatura.

Considerações iniciais

A inserção da moda no domínio das artes vem dando origem a correntes de pensamento que a entendem na qualidade de manifestação artística legítima

* Licenciando em Letras Português, Francês e respectivas Literaturas. UFP - Universidade Federal de Pelotas. Centro de Letras e Comunicação - Curso de Letras/área de Francês. Pelotas - RS - Brasil. 96080-010 - rafaelhett@gmail.com

** UFP - Universidade Federal de Pelotas. Centro de Letras e Comunicação - Curso de Letras/área de Francês. Pelotas - RS - Brasil. 96080-010 - maristelagsm@gmail.com

e relevante na análise da produção estética. Ao mesmo tempo, encontram-se posicionamentos contrários por considerarem se tratar meramente da expressão máxima da superficialidade e da frivolidade das elites, negligenciando aspectos importantes, porém menos visíveis, do fenômeno.

O departamento de Literatura e Arte da *Bibliothèque National de France* (BNF) publicou, a respeito da temática, um extenso catálogo de obras de autores franceses de grande valor para a história da moda. No texto que antecede a lista, discute-se o surgimento do sistema de moda, ponderando-se que, até pouco tempo, era frequentemente associado a uma banalidade indigna do olhar científico:

Malgré l'ampleur du phénomène, la mode, objet d'étude jugé trop trivial, resta longtemps négligée par la recherche, en dehors de quelques ouvrages précurseurs. Elle est l'objet de tous les mépris, comme l'illustrent les célèbres propos d'Oscar Wilde: « La mode est une forme de laidéur si intolérable qu'il faut en changer tous les six mois » (BNF, 2008, p. 1).

Autores de prestígio, como Gilles Lipovetsky, cuja obra será amplamente utilizada neste artigo, e Roland Barthes (*Système de la Mode*¹), tiveram inegável mérito na desconstrução desse julgamento. O conjunto de seus escritos forneceram perspectivas novas para o fenômeno da moda, compreendido, a partir dessas percepções, como expressão social de características ímpares, presente em um grande número de esferas e indissociável do estudo e entendimento das sociedades.

Embora não tenha se referido especificamente à moda na elaboração de suas teorias, o Círculo de Bakhtin contribuiu para inclui-la em uma definição mais ampla de **ideologia**, isto é, qualquer produto do espírito humano; qualquer cultura imaterial (VOLOSHINOV, 2017). De forma análoga, ao discutir a criação estética enquanto um complexo processo de posicionamentos valorativos – logo, impossibilitada pela própria natureza de assumir qualquer neutralidade –, os mesmos teóricos situaram os produtos dessa criação em contextos culturais polissêmicos, rodeados por diferentes vozes sociais e visões de mundo dos grupos detentores da hegemonia discursiva, cultural, econômica e política.

Conforme conceituado por Lipovetsky, “[...] os **valores** e as **significações** culturais modernas, dignificando em particular o Novo e a expressão da

¹ Confira Barthes (1983).

individualidade humana [...]” (LIPOVETSKY, 2014, p.11, grifo nosso) dão origem à moda, sendo ela, portanto, uma produção concebida por atores sociais historicamente localizados cujas singularidades possibilitam a pluralidade do universo da arte.

Bakhtin menciona repetidas vezes em sua obra o ser único, aquele que se percebe como singular e que, ao assimilar essa singularidade, exerce-a sob a máxima “[...] aquilo que pode ser feito por mim não pode ser feito jamais por outro alguém.” (BAKHTIN, 2012, p.40). Traçando um paralelo, é possível reconhecer aqui a mesma exaltação do marco da individualidade humana citada por Lipovsky como um dos pilares do sistema da moda. À vista disso, por mais que tenha se atido com mais zelo à análise linguística e literária, o Círculo de Bakhtin apontou indiretamente semelhanças com a moda: trata-se de reflexos imediatos das relações eu/outro, variantes nos aspectos geográficos, históricos, sociais e axiológicos.

Vista assim, como um trabalho estético sobre a linguagem, a literatura é também fruto desse auditório social marcado por estratificações e intenso dialogismo. Não está imune às forças geradoras de signos, sempre definidos arbitrariamente no interior das relações sociais e mediando a apreensão da realidade por determinado grupo. Esse é o ponto fulcral que permite situar literatura e moda em um patamar comum, integrando os **sistemas ideológicos constituídos** de Bakhtin por serem sensíveis indicadoras de mudanças socioculturais.

Ademais, um rico debate se estabelece em torno da maneira pela qual o texto literário se constitui e significa para além de si, conectado ao contexto de sua produção. As elaborações de Medvedev e Voloshinov, membros do Círculo de Bakhtin, sobre a natureza comum aos enunciados poéticos e aos enunciados do cotidiano abrem portas para que a moda lançasse outro olhar sobre fatos e personagens desenvolvidos em uma obra literária.

Notadamente no que concerne a obra analisada, ao narrar os infortúnios de um ex-coronel do exército de Napoleão I, dado como morto em uma batalha em território prussiano oriental, Honoré de Balzac deu vida a mais do que uma narrativa marcada pela cobiça e pela ambição. Criou um enredo no qual se vale do viés da moda, tanto quanto da literatura, para produzir enunciados de natureza comum e essencialmente estéticos, logo, passíveis de análise comparativa. Porém, faz-se necessário desvelar, antes de tudo, a conjuntura histórica do período em que a trama é ambientada, pois o retorno do protagonista Chabert revela uma nova organização social, novamente monárquica após a queda do imperador da França. Da mesma forma, é preciso discorrer sobre o processo heterogêneo

de construção identitária em vigor na época, inaugurador de uma nova fase da percepção do indivíduo de si mesmo e do mundo.

A restauração e o surgimento de um novo eu: o contexto histórico da saga do “velho capote”

Considera-se oficialmente que a Restauração Francesa teve início em 1814, com a queda e o primeiro exílio de Napoleão Bonaparte III. Entretanto, é importante situar o episódio ocorrido a partir de abril de 1815, conhecido como “Os Cem Dias”, em que Napoleão tentou retomar o poder então dado a Luís XVIII pelo Senado Imperial. Mal sucedido na ofensiva, principalmente em função do Congresso de Viena, ele foi novamente exilado do continente europeu e Luís XVIII ascendeu definitivamente ao trono em 8 de julho, reestabelecendo o sistema monárquico na França².

Mesmo sob uma monarquia, as conquistas da Revolução de 1789 não poderiam ser negligenciadas. Por pressão das principais potências europeias da época – Inglaterra, Prússia, Áustria e Rússia –, temerosas de uma nova insurreição e furiosas devido ao caos político, geográfico e social criado por Napoleão, o novo governante foi obrigado a emitir a Carta, documento que previa mudanças em diversos setores e responsável por tornar o primeiro período da Restauração um momento de relativa paz e estabilidade.

Não foi, no entanto, o que se sucedeu após a morte de Luís XVIII e a posse de seu irmão. Conhecido por ser simpatizante do modelo absolutista, Charles X deu início a uma série de reformas de cunho altamente conservador. Ao fechar a Assembleia, pagar indenizações a antigos proprietários de patrimônios tomados pelo Estado, aumentar o valor do direito ao voto (na época, censitário e abrangendo menos de 10% da população francesa), o monarca despertou a indignação da população e fortaleceu o partido liberal, o que veio a culminar em sua abdicação em julho de 1830.

Embora tenha durado apenas dezesseis anos, a Restauração foi um período histórico de profundas transformações na estrutura social da França. Assistiu-se à queda de um poderoso império, à reorganização das fronteiras europeias, ao retorno de um regime monárquico não mais absolutista, mas constitucional, à volta da interferência da Igreja Católica nas decisões nacionais e à emergência da força da camada popular enquanto pressão política.

² Confira *Espace Français* (2012).

Mais significativa para os fins deste artigo, a sociedade da Restauração dignificou outro tipo de indivíduo, bastante influenciado pelos ideais da Revolução Francesa. Nesse tipo recém-concebido de organização, em cujo *status quo* produziram-se notáveis ressignificações, tornou-se sedento o gosto pelo Novo, a fim de rememorar os papéis hierárquicos esmaecidos após décadas de movimentos supostamente igualitários.

Segundo Gilles Lipovetsky (2014, p.13), “[...] a moda está no comando de nossas sociedades; a sedução e o efêmero tornaram-se, em menos de meio século, os princípios organizadores da vida coletiva moderna.” Em seu livro *O império do efêmero: a moda e seu destino nas sociedades modernas*, o autor ainda discute a transição, a partir do século XIX, da valorização do coletivo para a consagração extrema do sujeito individual, empoderado de si e de sua própria racionalidade e unicidade. Esse sujeito que se vê como único e insubstituível procura se individualizar cada vez mais e para isso inventa e reinventa formas de afirmação social, sendo a indumentária um dos meios mais evidentes de demarcação da diferença. Lipovetsky segmenta a história da moda (considerada em *lato sensu*, para além do vestuário enquanto simples materialidade) em três períodos: 1) **o momento aristocrático**, da moda enquanto demonstração do *status* e sem demasiada preocupação com formas, 2) **a Moda de Cem Anos**, marcada pela Alta Costura e pela assinatura pessoal de cada *couturier* e 3) **a Moda Consumada**, como é conhecida atualmente, extremamente efêmera e símbolo de uma hipermodernidade que permeia todas as instituições humanas. Não é difícil, portanto, associar a sociedade francesa do século XIX ao primeiro momento e compreender como a indumentária servia paradoxalmente como instrumento de individualização e como reendosso das antigas disposições monárquicas, desprestigiadas durante o Império.

Uma vez que as políticas napoleônicas apoiaram fortemente a miscigenação das classes abastadas, acabaram por intensificar o processo de osmose social em andamento na Europa desde o século XIV, como menciona o sociólogo:

Com o desenvolvimento da burguesia mercantil e financeira desencadeou-se um fenômeno de promoção social de grande importância: os burgueses enriquecidos fazem-se ‘enobrecer’, compram feudos e cargos, casam seus filhos na nobreza. Na Europa, do século XIV ao XVIII, houve, favorecida pelo poder real, osmose social no seio das classes dominantes: a classe nobiliária abre-se aos plebeus enriquecidos, pouco a pouco uma nobreza de toga toma lugar ao lado da nobreza de espada (LIPOVETSKY, 2014, p.61).

Quando os antigos símbolos de distinção social perdem sua função e a mobilidade na hierarquia se torna possível, é natural que surjam novos signos a fim de (re) delimitar a distribuição sempre desigual do poder.

Assim, o **eu** da Restauração assistiu simultaneamente a um avanço da expressão individual fundamentada nos ideais iluministas e a um reposicionamento da representação de si dentro de uma nova ordem. Era o momento de exaltação da originalidade ao mesmo tempo em que a política retomava modelos arcaicos. Notadamente, o uso do *conspicuous consumption* (ou o dispêndio ostensivo de capital) como exibição pública de poder e a busca desenfreada pela diferenciação em todas as camadas sociais forneceram a alquimia perfeita para que o sistema de moda fosse utilizado, nas palavras do Círculo de Bakhtin, como força centrípeta. Operou, assim, na centralização da polissemia cultural e discursiva, tendencialmente monologizante a favor do discurso de uma categoria restrita de indivíduos e representativa da sua forma de dizer o mundo segundo Voloshinov (2017) ou, em suma, um capital de autoridade segundo Bourdieu (2015).

Balzac e sua obra

Situadas as transformações do âmbito social e as respectivas implicações na formação dos indivíduos, é interessante fazer o mesmo com a produção literária do autor de *O Coronel Chabert*.

Honoré de Balzac nasceu em Tours, centro-oeste da França, no ano de 1799. Dedicou-se à criação de um conjunto de romances, contos e novelas ambientados na França, ambicionando descrever e criticar os costumes, bem como os ideais franceses do período compreendido entre a queda de Napoleão I, a Restauração e a Monarquia de Julho.

Nomeada posteriormente de *A Comédia Humana*, essa coletânea de mais de 90 obras vai além de um projeto estético: trata-se de uma contribuição para o entendimento dos mecanismos sociais da época, da formação da coletividade e dos indivíduos pertencentes a um período extremamente conturbado nas mais diversas esferas, tanto públicas quanto privadas.

Para atingir seu audacioso objetivo, Balzac subdividiu *A Comédia Humana* em três eixos principais: os Estudos Filosóficos, os Estudos Analíticos e os Estudos de Costumes. O primeiro engloba as explicações de cunho filosófico sobre as produções, enquanto o segundo trata-as de forma mais crítica e instrumental. Já o terceiro – e o maior – reúne todos os textos literários escritos sobre a vida, os costumes e as ideologias do imaginário popular e da elite, ainda subdividido em

mais seis categorias: Cenas da vida provinciana, Cenas da vida militar, Cenas da vida parisiense, Cenas da vida rural, Cenas da vida política e, por fim, as Cenas da vida privada.

Neste último subgrupo, insere-se *O Coronel Chabert*, publicado sob o formato hoje conhecido em 1844. O romance relata a história de um velho coronel de guerra dos tempos napoleônicos, declarado morto na Batalha de Eylau (1807), mas que retorna quinze anos depois tentando provar que tudo não passara de um engano. Contudo, ao se deparar com a nova sociedade da Restauração, marcada pela aparência e pelo dinheiro, Chabert percebe que não será tão simples reaver seus bens, sua esposa e muito menos sua identidade.

Muitas vezes, através do discurso da moda ao longo da narrativa, Balzac sinaliza o não pertencimento do protagonista à nova configuração social. Para além disso, consegue criar uma trama atemporal ao propor uma discussão sobre a fragilidade da construção identitária dentro de uma sociedade altamente instável. Como é típico em Balzac, diversas analogias e ricas metáforas desenham personagens prototípicos, símbolos de algo muito maior, mesmo que frequentemente de forma deveras sutil.

O simbolismo através da vestimenta não era, para Balzac, uma simples impressão ou casualidade. Ao escrever uma série de artigos, atualmente compilados no ensaio *Traité de la vie elegante*, o autor francês já dizia se preocupar muito com os significados próprios ao vestuário, pois, segundo ele, a moda viabilizaria uma análise sobre as ideias de um povo; sobre como este percebe e constrói a realidade:

Si l'Église excommunia successivement les prêtres qui prirent des culottes et ceux qui les quittèrent pour des pantalons ; si la perruque des chanoines de Beauvais occupa jadis le Parlement de Paris pendant un demi-siècle, c'est que ces choses, futiles en apparence, représentaient ou des idées, ou des intérêts : soit le pied, soit le buste, soit la tête, vous verrez toujours un progrès social, un système rétrograde ou quelque lutte acharnée se formuler à l'aide d'une partie quelconque du vêtement. Tantôt la chaussure annonce un privilège; tantôt le chaperon, le bonnet ou le chapeau signalent une révolution; là, une broderie, ou une écharpe; ici des rubans ou quelque ornement de paille expriment un parti: et alors vous appartenez aux croisés, aux protestants, aux Guise, à la Ligue, au Béarnais ou à la Fronde. (BALZAC, 1830, grifo nosso).

Ao que chamou de *vestignomonie*, traduzível por “conhecer pela vestimenta”, Balzac acreditava ser possível compreender até mesmo os rumos da História.

Expressando-se através da moda, o indivíduo é capaz de mudar quem é, ou quem quer ser, com uma simplicidade e agilidade que justificariam o porquê de a moda ter se transformado em uma poderosa instituição. Mudar, mais tarde, poderia vir a significar possuir, isto é, a inversão total do **ter para o parecer**, agora uma questão de **parecer para ter**. Fenômeno típico da sociedade francesa do século XIX, é, por conseguinte, uma perspectiva bastante profícua para analisar o personagem principal de *O Coronel Chabert*.

O personagem de Chabert

Protagonista e personagem que dá nome à obra, Chabert carrega simbolismos de grande serventia para o entendimento de seu papel na narrativa. Antigo herói de guerra dos tempos napoleônicos e dado como morto em 1807, Chabert representa um deslocamento no eixo temporal, mais precisamente um conflito de gerações com valores antagônicos. Ele, preso aos ideais da década passada e carregando consigo as honras do Império, é atirado de forma violenta em um contexto no qual o individual prevalece sobre o coletivo, em que a época imperial francesa se tornou motivo de desprestígio e desconforto frente ao restante da Europa.

O *incipit*, na forma de um discurso direto de Simonnin, jovem funcionário do escritório do advogado Derville, já antecipa essa visão: “— Olhem! Outra vez o nosso velho capote!” (BALZAC, 2008, p.14, grifo nosso)³. Nessa curta declaração, cujo referente ainda é de total desconhecimento do leitor, Simonnin emprega dois termos de sentidos primordiais: a) o uso do adjetivo velho e b) o uso do termo capote. Indissociáveis um do outro, a utilização desses vocábulos reforça duplamente a noção de deslocamento no tempo.

Primeiramente sobre o uso do capote, os franceses do século XIX, apesar da tensão bélica entre as duas nações, aderiram fortemente ao estilo inglês de se vestir e o indivíduo aristocrata da Inglaterra tornou-se o padrão de elegância e requinte a ser seguido. Na França do início do século XIX, estava em voga entre os homens da alta sociedade o uso de um *redingote* longo e totalmente abotoado na frente. O *redingote* alongado foi muito usado pelos franceses como sobretudo, chamado então de *surtout*. Quando o *redingote* sofreu alterações de tamanho e modelagem, principalmente para fins militares, houve uma necessidade de diferenciá-lo do *surtout*, e eis que surge o capote.

³ A partir desta página, todas as referências com indicação apenas de número de página remetem a Balzac (2008).

Poderoso concorrente do capote, surge pouco depois o *carrick*, também de procedência inglesa. Ambos disputam a preferência entre os franceses da época. O *carrick*, contudo, começou a ganhar vantagem a partir do momento em que as guerras se proliferaram e o belo decaiu em detrimento do confortável, pois o *carrick* podia ser facilmente ajustado devido às inúmeras tiras em seu interior. Além disso, como possuía amplas camadas nos ombros, era uma excelente proteção contra o frio e a chuva.

De volta à fala de Simonnin, é pertinente pontuar que na versão francesa original observa-se o uso de *carrick* e não de capote, como na tradução para o português⁴. Uma explicação plausível para essa permuta residiria no fato de que não há, em língua portuguesa, um correspondente exato para *carrick*, forçando a utilização de um anglicismo. Entretanto, os termos não são equivalentes e o retrato de Chabert portando um *carrick* – e, mais especificamente, um *vieux carrick* – é significativo. Em 1822, data do retorno de Chabert à França, um novo *redingote*, muito mais curto, acinturado e quase nunca abotoado estava em voga. Usar um *carrick* em 1822 de certo não seria bem visto, marcando uma tendência ultrapassada, própria dos tempos do Império e não um item de requinte monárquico. Chabert, de maneira explícita pelo adjetivo **velho** e mais implicitamente pelo tipo de vestimenta, é excluído de uma temporalidade e remetido a outra, considerada desqualificada. Caracteriza-se então como um indivíduo em total discordância com as novas regras de ser e, mais do que nunca, de parecer.

O desenrolar da conversa entre os funcionários do escritório do *Maître* Derville fornece dados ainda mais interessantes acerca de como Chabert é percebido pelos que estão ao seu redor. Ao ser repreendido pelo escrivão-chefe devido ao modo de se referir a Chabert (“— Por mais pobre que seja um cliente, é sempre um homem!”), Simonnin diz, em resposta: “— Se é um homem, por que o chama de velho capote?” (BALZAC, 2008, p.14), denotando que a metonímia para descrever Chabert é adotada por todos, hipótese confirmada na primeira fala de Simonnin, que abre o romance, quando este se vale do possessivo **nosso**, exprimindo familiaridade com aquele sujeito.

No instante em que Chabert revela seu nome, imediatamente é questionado por Huré, outro funcionário do escritório: “— É o coronel morto em Eylau?” (BALZAC, 2008, p.21). Após confirmar e se retirar, o que se segue é um intenso e unânime julgamento de descrença: “— Xô!”; “— Destituído!”; “— Puf!”; “— O

⁴ « —Allons! encore notre vieux carrick! » (BALZAC, 1998, p. 6).

velho é louco!” (BALZAC, 2008, p.21). De fato, essa primeira impressão leva o leitor a duvidar da credibilidade de Chabert, incerteza que se tornará recorrente ao longo da narrativa. O advogado Derville, a quem o coronel recorre para ajudá-lo a recuperar sua identidade, reluta e declara que, caso esteja sendo enganado, terá visto o maior ator dos últimos tempos. A Condessa Ferraud, ex-mulher de Chabert, afirma ter tido “mil vezes razão de repelir todos os Chabert que vieram” (BALZAC, 2008, p.57, grifo nosso). Numerosos trechos se munem de adjetivos como “suposto, louco, pretenso”, além de construções hipotéticas, para suscitar a dúvida sobre a veracidade do que é contado. O coronel, que durante a batalha sofrera um golpe quase letal no crânio, conta as dificuldades para obter certidões dos hospitais em que esteve internado a fim de corroborar seus dizeres. Torna-se então vítima de sua própria condição e confere ainda mais dubiedade aos fatos, a ponto de chegar a admitir o caráter improvável de sua aventura.

Nesse aspecto, a focalização tem um papel fundamental. Como já observara Aude Déruelle (2007) em seu ensaio sobre *O Coronel Chabert*, o personagem homônimo nada mais é do que “algo”, um significante sem significado, generalizado e alusivo. As definições acerca de sua figura são sempre contraditórias e de contornos imprecisos. Isso não ocorre ao acaso: o dinheiro, agora imperativo, transformou-se no único agente definidor dos graus de humanização e dignificação do ser. Sem seus bens, seu status de conde, de herói das guerras napoleônicas e sua fortuna, Chabert é desumanizado na maior parte do enredo.

Objeto de constante humilhação e descrença, termina acreditando que, de fato, não é humano: “— Chabert não, Chabert não! Eu me chamo Hyacinthe. Não sou mais um homem, sou o número 164, sétima sala.” (BALZAC, 2008, p.77). Em poucos excertos a instância narrativa dá voz ao velho *carrick*, privilegiando o ponto de vista da Condessa ou de Derville sobre os fatos. Com exceção de seu longo desabafo em discurso direto para o jovem advogado no escritório, não se veem marcas do pensamento de Chabert. Tudo o que é informado ao leitor passa pelo filtro das outras personagens, criando uma visão sempre oblíqua de Chabert, como se reforçasse as ambiguidades do seu entorno e deixasse ao leitor a decisão de acreditar ou não no que é dito.

A fluidez da identidade de Chabert remete não menos à fluidez do signo em si, da qual a Condessa é o maior exemplo. Déruelle menciona: “*Une ancienne prostituée du Palais-Royal est devenue comtesse de la Restauration. Rien n'est fixe, tout est possible, imaginable.*”⁵ (DÉRUELLE, 2007, p.75). Ainda segundo a

⁵ “Uma antiga prostituta do Palais-Royal se tornou condessa da Restauração. Nada é fixo, tudo é possível e imaginável.” (DÉRUELLE, 2007, p.75, tradução nossa).

autora, com o desaparecimento do conjunto de signos capazes de situar um indivíduo na hierarquia, surgirão outros não tão explícitos e que demandarão maior interpretação dos agentes envolvidos⁶. Isto posto, a frase de Godeschal, funcionário do escritório de advocacia, dota-se de sentido:

— Aposto que ele foi porteiro. Os porteiros são os únicos que recebem da natureza capotes usados, manchados e esfiapados embaixo, como o desse velhote! Então não reparou nas botas cambadas e furadas nem na gravata que lhe serve de camisa? Ele dorme debaixo das pontes (BALZAC, 2008, p.20).

Enquanto isso, para os demais, a mesma figura desperta diferentes impressões: “— Ele parece um desterrado”, “— Aposto que ele é nobre” (Boucard); “— Afirmo que ele foi cervejeiro em 1789 e coronel durante a República” (Boucard). Tudo é suscitado como hipótese, exceto o que Chabert ele mesmo afirmara ter sido: “— Pois aposto um espetáculo para vocês todos como ele nunca foi soldado” (BALZAC, 2008, p.20), finaliza Godeschal. Ligados ao capote e à máxima “a roupa faz o homem”, cada um interpreta o signo “Chabert/*vieux carrick*” de uma maneira, contudo, sem nunca outorgar veracidade ao discurso original.

No que tange as tentativas de contato com a Condessa Ferraud, Chabert diz entender a recusa de sua ex-mulher:

— Mas como eu poderia interessar a uma mulher? Eu tinha uma cara de réquiem, estava vestido como um mendigo, parecia mais um esquimó do que um francês, eu, que no passado, fui considerado como um dos homens mais elegantes de 1799! Eu, Chabert, conde do Império! (BALZAC, 2008, p.34).

Aqui, Chabert, ao que tudo indica, já compreendeu as novas regras do jogo. Fica clara a importância do aparentar como determinante da(s) identidade(s). De forma prática e inexorável, a sociedade mostra que já não é mais possível ser sem parecer. No momento em que visita a Condessa, Derville, metaforizado em porta-voz da sociedade, sintetiza esse princípio:

⁶ Bourdieu já havia atentado para a dinâmica da distinção. No artigo, “Alta Costura e Alta Cultura”, ele explicita: “[...] a lei implícita do campo [da moda] é a distinção, em todos os sentidos do termo: a moda é a última moda, a última diferença. Um emblema de classe (em todos os sentidos do termo) é destituído quando perde seu poder distintivo, isto é, quando é divulgado.” (BOURDIEU, 1983, p.157). No caso de Chabert, não se trata de uma divulgação em si, mas sim da popularização da nobreza e miscigenação das classes, como já discutido inicialmente.

Ao ver a mulher do conde Chabert, enriquecida com seu espólio, vivendo no luxo e na alta sociedade, enquanto o infeliz vivia na casa de um pobre leiteiro entre animais, o advogado pensou: “A moral disso é que uma mulher bonita nunca há de querer reconhecer o marido, nem mesmo o amante, num homem com um velho capote, peruca suja e sapatos furados” (BALZAC, 2008, p. 55, grifo nosso).

No entanto, é no confronto direto entre Chabert e a Condessa Ferraud que o enredo adquire contornos épicos. Ele, atento ao *savoir être* da Restauração, traja-se a rigor:

Assim, o defunto chegou bem vestido, transportado num cabriolé. Tinha a cabeça coberta por uma peruca apropriada à sua fisionomia, usava um terno azul, camisa branca e ostentava no peito a fita vermelha dos grandes oficiais da legião de honra. Ao retornar os hábitos da riqueza, ele recuperava sua antiga elegância marcial. [...] nenhuma semelhança com o Chabert do velho capote (BALZAC, 2008, p.59, grifo nosso).

Nesse trecho, sabendo que iria se deparar com a poderosa e rica Condessa Ferraud, Chabert se mune do armamento necessário ao combate. Se antes eram simbolizadas por espadas ou por canhões, é na vestimenta que se materializam as armas da nova era, isto é, o dinheiro e o poder. Mesmo que ilusórios, dado que Chabert não os possuía efetivamente, *aparentar* era suficiente para dar-lhe forças necessárias ao enfrentamento. Novamente, *aparentar* manifesta-se quase expressamente como ser.

Considerações finais

O Coronel Chabert, apesar de seu formato breve, fornece um corpus rico para análise e reflexão. O personagem de Chabert é complexamente concebido, uma mescla que funde o orgulho e a honra longínquos e os coloca em atrito com o existir em um momento decisivo de descrença no passado e de crescimento da expressão individual através das aparências. Como Déruelle (2007) afirma:

C'est que le récit effectue le pont entre le passé et le présent, reliant le colonel décoré, vainqueur d'Eylau, au vieux carrick, c'est surtout que la parole n'appartient qu'aux vivants, tandis que le nom, Chabert ne le sait que trop bien, peut être celui d'un mort. (DÉRUELLE, 2007, p.68).

O *vieux carrick*, ao ser utilizado tanto na qualidade de indicativo da vestimenta quanto como metonímia para o homem que o porta, metaforiza esse tempo distante, obsoleto e indecoroso. Chabert nunca poderia reaver o que lhe pertencera, pois creditar verossimilhança à sua história seria reviver o que deveria ser esquecido em função dos interesses da nova classe dirigente.

Essa expressiva história de Balzac, com o apoio da moda, acusa a importância das aparências, cuja força das representações é capaz de revelar o que não é explicitamente dito ou sabido. Pouco se conhece do velho capote no começo, mas logo de imediato surgem interpretações curiosas e divergentes sobre sua identidade.

A máxima bahktiniana, pautada no processo pelo qual o sujeito se constrói no Outro e o Outro se constrói no sujeito, adquire uma intensidade marcante. Chabert, com o nome enterrado nas páginas do consagrado livro sobre as vitórias e conquistas dos grandes heróis de guerra napoleônicos, de fato terá sua existência para sempre conjugada no pretérito. A glória de quando fora coronel já não tem mais espaço na guerra de condes e condessas. Incapaz de se valer da arma da época – o dinheiro –, o doravante chamado Hyacinthe, nada mais pode fazer senão despedir-se de seu velho capote, à mesma maneira de Napoleão que, derrotado, despira-se de sua farda e de seu Império. Assim, de forma consciente, a indumentária constrói o personagem de Chabert.

É imprescindível a ressalva de que, para os fins deste artigo, somente as passagens referentes ao protagonista foram analisadas, muito embora o mesmo processo de significação possa ser observado nas demais personagens, independente do grau de protagonismo na narrativa.

THE INTERFACE BETWEEN FASHION AND LITERATURE IN BALZAC'S NOVEL LE COLONEL CHABERT

ABSTRACT: *The legacy left by great literature authors finds dialog with writers who regard fashion nowadays as a complex and wide universe, leaving behind the idea of fashion as a simple elite's frivolous expression, and considering it a powerful instrument of sociological analysis. Honoré de Balzac, in the 19th century, had already noticed the profound connection between fashion and literature. Thereafter, in the first decades of the 20th century, the Bakhtin Circle would provide significant contributions to the understanding of both domains as cultural products, thus, necessarily marked by ideology. Also, the publications of the French philosopher and scholar of hypermodernity, Gilles Lipovetsky, help to investigate several fashion references in the 1844 version of *Le Colonel Chabert*. This paper attempts to show how fashion constitutes a relevant element to build the diegesis, the characters' perception about themselves and about others, and, in an*

Rafael Felipe Dos Santos e Maristela G. S. Machado

intra- and extratextual movement, the view of the post-Revolution French society. Finally, this paper seeks to combine domains not very often linked and to present the opportunity of an enlargement of perspectives on the literary text and its social environment.

KEYWORDS: *Balzac. Le Colonel Chabert. Fashion. Literature.*

REFERÊNCIAS

BAKHTIN, M. **Para uma filosofia do ato responsável.** Tradução de Valdemir Miotello e Carlos Alberto Faraco. São Carlos: Pedro & João Editora, 2012.

BALZAC, H de. **O coronel Chabert seguido de A mulher abandonada.** Tradução de Paulo Neves e Rubem Mauro Machado. Porto Alegre: LPM, 2008.

_____. **Le Colonel Chabert.** Préface et commentaires de Jeannine Guichardet. Paris: Pocket, 1998.

_____. *Traité de la vie élégante.* **La mode**, nov. 1830. Disponível em: <<http://www.bmlisieux.com/curiosa/balzac14.htm>>. Acesso em: 3 jun. 2017.

BARTHES, R. **Système de la mode.** Paris: Seuil, 1983.

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE DE FRANCE [BNF]. **Le vêtement sous toutes ses coutures:** une histoire du costume et de la mode en France. set. 2008. Disponível em: <http://www.bnf.fr/documents/biblio_histoire_mode.pdf>. Acesso em: 29 jul. 2017.

BOURDIEU, P. **A Produção da crença:** contribuição para uma economia dos bens simbólicos. Tradução de Guilherme João de Freitas Teixeira. 3. ed. Porto Alegre: Ed. Zouk, 2015.

_____. *Alta Costura e Alta Cultura.* In: _____. **Questões de sociologia.** Tradução de Jeni Vaitsman. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1983. p.154-161.

DÉRUELLE, A. **Aude Déruelle commente *Le Colonel Chabert de Balzac.*** Paris: Gallimard, 2007.

ESPACE FRANÇAIS. **Histoire de la France:** le XIX siècle, 2012. Disponível em: <<http://www.espacefrancais.com/histoire-de-la-france-au-xixe-siecle/>>. Acesso em: 19 jun. 2016.

LIPOVETSKY, G. **O império do efêmero:** a moda e seu destino nas sociedades modernas. Tradução Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

VOLOSHINOV, V. **Marxismo e filosofia da linguagem.** Tradução de Sheila Grillo e Ekaterina Vólkova Américo. São Paulo: Editora 34, 2017.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

FARACO, C. A. **Linguagem e diálogo**: as ideias linguísticas do Círculo de Bakhtin. São Paulo: Parábola Editorial, 2009.

KÖHLER, C. **História do vestuário**. Editado e atualizado por Emma Von Sichart. Tradução de Jefferson Luiz Camargo. 3. ed. São Paulo: Ed. M. Fontes, 2009.

SOUZA, S. C. de. **O simbolismo do vestuário em Machado de Assis**. 2008. 119 f. Dissertação (Mestrado em Teoria e História Literária) – Instituto de Estudos da Linguagem. Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2008.



EUGÈNE SUE, O ESQUECIDO REI DO ROMANCE-FOLHETIM

Taciana Martiniano de OLIVEIRA*

RESUMO: O amplo espaço conquistado pelo romance-folhetim na França oitocentista, assim como em inúmeros outros países, incluindo o Brasil, está intimamente associado à figura de Eugène Sue, escritor francês que pertence à terceira geração romântica e que, embora pouco conhecido, foi um dos grandes divulgadores da literatura popular. O sucesso alcançado com a publicação dos *Mystères de Paris* (1842-1843), seu primeiro romance-folhetim a associar o universo gótico ao urbano, além de inspirar outros escritores, que se destacariam até mais que ele no próprio gênero, abre caminho para a literatura dita de massa, inspirando outros estilos literários, entre eles, o romance policial. Mais tarde, os novos suportes de comunicação, tais como o rádio e a televisão, em muito contribuiriam na evolução e manutenção do folhetim, garantindo-lhe sucesso até nossos dias, com nova roupagem. No entanto, embora o gênero tenha se perpetuado, tal não foi a sorte de Eugène Sue, cujo nome, raramente lembrado, é ocasionalmente citado em manuais literários. Reconhecendo a importância de sua obra para o contexto literário, o presente artigo tem assim a intenção de promover alguns de seus escritos, traçando uma espécie de paralelo entre a evolução do autor e a evolução do homem.

PALAVRAS-CHAVE: Romance-folhetim. Eugène Sue. Romance marítimo. Romance social. Literatura francesa.

Introdução

Outrora conhecido como o *rei do romance-folhetim*, o nome de Eugène Sue será raramente associado a este qualificativo, trazendo consigo, contrariamente, a eterna imagem de *dandy socialista*¹, assim como era rotulado por outros

* Doutoranda em Estudos Literários. UNESP – Universidade Estadual Paulista. Faculdade de Ciências e Letras. Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários. Araraquara – SP – Brasil. 14800-901 - taciana2108@gmail.com

¹ Confira Bory (1962).

escritores de sua época. No entanto, tal epíteto nos parece ocultar uma obra rica e multiforme que, tendo se iniciado com o romance marítimo, cuja fonte de inspiração provém de suas próprias experiências na marinha francesa, passa igualmente pelo romance de costumes, pelo romance histórico, até alcançar o auge de seu sucesso, com o romance social e urbano². Estes últimos, denunciando as injustiças sociais e a opressão sofrida pela Igreja e pelo Estado, descrevem com intenso realismo as condições de miséria vividas pelo proletariado, retratando, como até então não se havia feito, outra realidade de Paris, seus recantos sombrios, imóveis em ruínas, ruas e passagens sujas e mal cheirosas. É por meio do romance social que Sue irá reafirmar seu verdadeiro talento para o folhetim. Associando sua ousadia e ironia características a acirradas críticas à religião, à burguesia e à aristocracia, defendendo e divulgando as ideias socialistas em voga, Sue irá criar uma estreita relação com seu público leitor, pelo qual será idolatrado. No entanto, nada disso será suficiente para que seu nome seja posteriormente lembrado.

Os primeiros passos como escritor frequentador da burguesia

Nascido em Paris, em 26 de janeiro de 1804³, Eugène Sue, aliás, Marie-Joseph Sue, era filho, neto e bisneto de cirurgiões da corte parisiense, originários da Provença, no sul da França. Estudante, destacou-se por sua rebeldia e insubmissão, elegante e pretensioso, parecia sentir prazer nos excessos. Aos 17 anos, após interromper seus estudos, é inscrito pelo pai, então cirurgião da guarda imperial de Napoleão Bonaparte (1804-1814), como estagiário em cirurgia. No entanto, sem ambições para seguir os passos da família, Sue abandona novamente os estudos e se envolve em negócios duvidosos, contrai dívidas e frequenta mulheres casadas. Aos 22 anos, numa nova tentativa de corrigir o filho rebelde, o pai o inscreve como auxiliar cirúrgico na marinha francesa. Serão três anos a bordo de um navio durante os quais Sue irá, entre outros, descobrir a Espanha, a Grécia, as Antilhas, irá contrair a febre amarela na Martinica e presenciar a batalha de Navarino (1827), palco do massacre da frota turco-egípcia pela frota aliada, representada pela França-Inglaterra-Rússia. Com relação às suas qualidades enquanto cirurgião, segundo suas biografias, parece ter feito sozinho mais estragos que toda a guerra.

² A bibliografia de Eugène Sue, segundo Francis Lacassin (1983), contém: 7 romances marítimos; 11 romances de costume; 10 romances históricos; 15 romances sociais; 2 coletâneas de contos; 8 obras políticas; 19 obras teatrais; 6 obras diversas.

³ Existem controvérsias sobre a data e o ano de seu nascimento. Optamos aqui pela data presente na biografia escrita por Légouvé, amigo e meio-irmão de Eugène Sue.

Retornando a Paris, em 1829, a mente repleta de exotismo e de imagens vistas e vividas, Sue dá seus primeiros passos como escritor, publicando artigos polêmicos contra os republicanos e romances marítimos. Segundo a biografia escrita por Legouvé (1886), Sue teria partido menino e retornado poeta e escritor sem o saber, e as lacunas causadas pelo precoce abandono escolar teriam sido compensadas por um misto de força, imaginação e sarcasmo, características que viriam a ser marcas de seu estilo.

Datam dessa época dois importantes salões que, frequentados pela burguesia e situados no Faubourg Saint-Germain, exercem uma grande influência sobre a literatura. Sue, frequentador de um deles, o salão de Mme Rauzan, encontra ali seus primeiros admiradores que se comprazem com seus escritos ricos em emoção, aventura e situações dramáticas. Sue irá atrair a atenção da crítica desde a publicação de seu primeiro romance marítimo, *Kernok le pirate* (1830)⁴, inspirado em J. Cooper e Lord Byron. Outras críticas positivas, vindas de escritores como Balzac, o incentivarão a publicar no mesmo ano *El Gitano*⁵, seguido de *Atur Gull* (1831)⁶ e *Salamandre* (1832)⁷, todos romances marítimos igualmente bem acolhidos pela crítica.

Os romances marítimos

Associando ao romance *noir* suas experiências marítimas, Sue dará vida a personagens de moral duvidosa e alma atormentada, num mundo onde não há reconhecimento por boa conduta, bravura ou generosidade. Críticos, trágicos e irônicos, seus romances marítimos trazem consigo viagens a terras distantes, exotismo, naufrágios e canibalismo. Em *Kernok*, publicado pelo jornal *La Mode*, são descritas cenas brutais de espancamentos, homens sendo queimados vivos ou abandonados feridos no mar. No entanto, apesar de dramática, a obra é permeada pelo humor negro e pela ironia, omnipresentes ao longo de toda a narração. Ao final do romance, Kernok, outrora pirata cruel e sem escrúpulos, decide viver numa pequena cidade enquanto “burguês aposentado”, sendo respeitado pelos demais habitantes e pelo próprio padre por pertencer à classe privilegiada. A obra critica assim a superficialidade do julgamento da sociedade e da Igreja, aos olhos das quais somente o dinheiro e a posição social importam.

⁴ Publicado em 3 folhetins pelo jornal *La Mode*. Confira Sue (2012).

⁵ Publicado em 4 folhetins pelo jornal *La Mode*. Confira Sue (1996).

⁶ Publicado em fragmentos pelo jornal *La Mode*. Confira Sue (1952).

⁷ Publicado em fragmentos pela *Revue de Paris*. Confira Sue (1966).

Já o anti-herói de *El Gitano* (1830), igualmente divulgado pelo jornal *La Mode*, é mostrado como um criminoso inteligente, corajoso e calculista, embora sensível em determinados momentos. Humor negro, ridicularização de tradições (touradas, superstições) e de personagens pertencentes à burguesia e à Igreja (corrupção, trapaças, traições) são alguns dos temas presentes neste romance-folhetim que narra a história de um perverso contrabandista conhecido como *El Gitano*, ou “o maldito”, cujos valores contrastam com a covardia e a imoralidade dos homens que o odeiam. A crueldade da personagem, mostrada como decorrência de seu passado (pai assassinado por um cristão em sua infância, irmã desonrada e morta pelo próprio personagem para escapar à humilhação, traição amorosa), dissimula o rancor e a insatisfação de Gitano, cujas últimas palavras, melancólicas e sombrias, trazem consigo a ideia romântica de vida desperdiçada, do anti-herói de coração nobre e inapto à vida em sociedade, a qual, por sua vez, se mostra corrompida e imoral, tanto quanto ele.

El Gitano traz uma viva crítica à religião ao contrastar as ações dos próprios religiosos aos valores por eles pregados (o bispo que fornece secretamente ao Gitano a mercadoria contrabandeada; o monge que, enquanto o acompanha a fim de atestar a qualidade da mercadoria, prega lições de moral e de virtude; as freiras de um convento que torturam durante três anos uma religiosa que tenta fugir com seu amante). De um modo geral, o romance critica a hipocrisia de toda a sociedade, visto que, se dizendo tementes a Deus e fiéis à virtude, as personagens se comportam de forma imoral e desumana. Seus vícios e ambições levam-nos à morte, da mesma forma que *El Gitano*.

Em 1831 *Atar-Gull* causa escândalo não somente por seu sarcasmo, como também pela insolência de seu final. Sombria, a obra denuncia o tráfico negreiro e cada etapa que o compõe:

- tribos africanas que, em guerra entre si, vendem seus inimigos como escravos;
- contrabandistas que tratam os negros como mercadoria;
- proprietários de terras que humilham e exploram seus escravos tratando-os como animais.

Observa-se uma interessante mudança de valores durante a formação da personagem principal que, inicialmente guerreiro, íntegro e justo, torna-se amargo, dissimulado e vingativo, em resposta a toda a violência à qual ele é exposto. Assim, simulando fidelidade e submissão a seu proprietário, Atar-Gull

se vinga do mesmo infringindo-lhe, tanto quanto aos demais membros de sua família, sofrimentos atrozes. Após ter concretizado sua vingança, Atar-Gull, a quem todos admiram por seu devotamento, é recompensado por um prêmio de virtude, mostrando o quanto a sociedade se mostra apegada às aparências. Apesar de ter seus objetivos alcançados, o anti-herói terá um final solitário, atormentado por seu ódio pelos brancos e falsamente convertido ao cristianismo. Assim, em *Atar-Gull*, os homens em geral, independentemente de sua raça ou classe social, se voltam à maldade e à violência, cada personagem sendo vítima e carrasco em um determinado momento. *Atar-Gull* conhecerá em 2011 uma nova versão, desta vez em quadrinhos, sendo novamente bem acolhido pelo público.

Passemos agora a *Salamandre*, publicada em 1832 pela *Revue de Paris*, e que reafirma o talento e a habilidade de Sue para colorir e dar vida à narrativa, colocando-o entre os escritores marítimos mais lidos de sua época. Abordando pela primeira vez a vida mundana, a narrativa terá como temas centrais o naufrágio e o canibalismo, e exclui qualquer regra de moralidade, ao apresentar a degradação moral de suas personagens.

Comandado com rigor pelo imediato Pierre Huet, *Salamandre* é um barco que parte em direção à Índia e que tem entre seus passageiros Alice, jovem órfã acompanhada por sua tia; Paul, filho de Pierre Huet e apaixonado por Alice; e Szaffie, personagem cruel e estranha cujas palavras perturbam e influenciam os mais inocentes. Ao longo da narrativa Szaffie manipula Paul e seduz Alice, que até então juravam amor eterno, para enfim tratar a jovem com descaso e zombaria. O capitão do navio, Formon, antigo burguês que a Restauração acaba de transformar em comandante do barco, é inexperiente enquanto marinheiro, e o imediato, embora percebendo a incapacidade do novo capitão, dissimula sua inexperiência aos demais membros da equipagem, por respeito ao código de conduta e ao grau de seu superior. Após vários erros de navegação, o navio acaba por se chocar contra um banco de areia. Todos abandonam a embarcação, com exceção do inexperiente capitão, que por uma manipulação de Szaffie fica preso em sua cabina. O destino dos sobreviventes não será menos cruel: vagando por vários dias em alto-mar numa pequena embarcação, todos serão conduzidos por Szaffie, pela fome e pelas paixões a tornar-se cruéis e canibais. Alice e a tia morrerão afogadas antes que Pierre Huet, Paul e Szaffie sejam resgatados por um barco. De retorno à França, Pierre é condenado injustamente à pena de morte e recusa-se a assegurar sua defesa para não comprometer a imagem de seu superior. Um mês após sua execução, seguida pelo suicídio de seu filho Paul, o capitão Formon, a quem todos julgavam morto, retorna à França após ter

escapado de uma tribo africana à qual havia sido vendido pelos piratas que o haviam capturado. O capitão recebe todas as honrarias por sua coragem e mesmo podendo esclarecer os fatos, não o fará, mostrando uma vez mais que virtude e moralidade não são jamais recompensadas.

O último romance-marítimo que aqui abordaremos foi publicado em 1833 sob o título *La vigie de Koat-Ven*⁸, tratando-se da primeira das obras de Sue a apresentar um quadro histórico. Se por um lado notamos na inovação das cenas um misto de exotismo marítimo e de históricas e sangrentas imagens de batalhas travadas pela marinha de guerra francesa, por outro, observamos que Sue continua a retratar a imoralidade e a perversidade humanas em suas personagens (um capitão de navio perverso, libertino, manipulador e ambicioso; um padre inteligente, cínico e atormentado por seu remorso; nobres decadentes; revolucionários que, orgulhosos por serem os novos representantes do povo, são tomados pela febre do poder e se mostram tão cruéis quanto os antigos tiranos do poder absoluto). *La vigie de Koat-Ven*, último grande sucesso de Sue enquanto escritor de romances marítimos, já anuncia, por meio de seu conteúdo histórico, uma mudança na perspectiva do autor que, segundo suas biografias, poderia ser associada ao início de um período de transição ideológica.

Do romance marítimo aos romances histórico e de costumes

Por volta de 1830, em plena expansão do movimento republicano e chegada das primeiras ideias socialistas à França, Sue se junta àqueles que se opõem ao governo ultra-conservador do rei Louis-Philippe I. Nesse mesmo ano Sue, perdendo o avô e o pai, herda uma grande fortuna a qual irá dilapidar em alguns anos. *Dandy* e frequentador da aristocracia, Sue deseja ardentemente dela fazer parte. Alguns dizem que após ter sido recusado sucessivamente por duas aristocratas, Sue teria buscado no socialismo uma espécie de vingança pessoal. No entanto, suas biografias associam à sua ruína pessoal o fim de uma vida mundana e luxuosa. Segundo Legouvé (1886), aos 36 anos, tendo gasto a herança e o dinheiro ganho com suas obras, Sue se encontra sem recursos e sem inspiração. Decide então se isolar em Sologne, região central do Vale do Loire cercada pela floresta, e em meio à solidão, à neve e à paisagem invernal, Sue dá início a um processo de renovação que o coloca no caminho do romance de costumes. Datam desse período, entre outros trabalhos, *Arthur* (1838-1839) e *Mathilde* (1841).

⁸ Publicado em fragmentos pela revista *La France littéraire* assim como alguns capítulos pelas revistas *Les Causeries du monde*, *L'Europe littéraire* et *La Revue de Paris*. Confirma Sue (1907).

*Arthur, ou le journal d'un inconnu*⁹, publicado pelo jornal *La Presse*, é um romance de transição por meio do qual Sue faz uma interessante análise psicológica das personagens. Mistério e suspense marcam a fala do narrador que, sendo igualmente a personagem principal, descreve sua visita a uma propriedade que deseja adquirir assim como seu encontro com o pároco local, responsável pela venda, através do qual ele acaba por descobrir que a propriedade fora o palco de um misterioso assassinato envolvendo os antigos proprietários, assim como seu filho. Finalmente, decide adquirir somente alguns objetos, entre os quais uma harpa. É no interior desta, escondido em um fundo falso, que o narrador encontra o diário do conde Arthur, antigo proprietário assassinado. Por meio das anotações e das visitas que o narrador faz às pessoas por elas retratadas, os mistérios envolvendo a morte das três personagens vão sendo elucidados.

Se em *Arthur* observamos um crescente interesse do autor pelo psicológico na construção de suas personagens, em *Mathilde, ou mémoires d'une jeune femme*¹⁰, chamamos a atenção para o realismo social presente no romance, o qual pode ser observado pelas interessantes referências artísticas ligadas à época e pelos numerosos fatos do cotidiano que permeiam a narração. *Mathilde* irá surpreender não somente por seu “efeito de real”, mas também por seu estilo, bem menos fantasioso do que se esperava de Eugène Sue. A popularidade alcançada por este romance-folhetim, no qual uma jovem esposa, exemplar e infeliz, narra suas confissões, resulta de sua audácia em abordar certos temas ainda bastante controversos para a sociedade da época, tais como as desigualdades de gênero no casamento e a apologia ao divórcio. Apreciado notadamente pelo público feminino, Mathilde parece falar em nome dessas mulheres, vítimas da censura e de seu tempo, que são levadas a discutir temas menos relevantes. Inicialmente publicado em folhetim pelo jornal *La Presse*, o sucesso de *Mathilde* irá levá-lo, mais tarde, à dramaturgia.

Paralelamente ao romance de costumes, Sue escreve romances históricos, nos quais, num misto de romance *noir* e fatos reais, o exotismo marítimo cede aos poucos lugar ao passado. Entre os romances desta fase destacamos *Lautréamont* (1837)¹¹ que relata a história romanceada do Complô de Lautréamont, contra o Rei Louis XIV, ocorrido durante o século XVII, e *Jean Cavalier ou les fanatiques de Cévennes* (1840)¹², que narra a história também romanceada do líder protestante

⁹ Publicado em 32 folhetins pelo jornal *La Presse*. Confira Sue (2016).

¹⁰ Publicado em 70 folhetins pelo jornal *La presse*. Confira Sue (2013).

¹¹ Confira Sue (1972).

¹² Confira Sue (1975).

Jean Cavalier, um dos responsáveis pela revolta que reuniu camponeses e artesãos, em 1865, contra as perseguições desencadeadas pela revogação do Édito de Nantes. Observamos nestas duas obras, associada ao interesse histórico, a presença da crítica social que, embora tímida se comparada às futuras obras, já revela a mudança que se opera em Sue. Em *Lautréamont*, criticando abertamente a aristocracia, Sue rompe definitivamente os tênues laços que ainda mantinha com a burguesia e os salões.

O romance social

Em 1842, de retorno a Paris, Sue começa a escrever o primeiro romance-folhetim que irá exprimir claramente sua mudança de ideologia: *Les Mystères de Paris* (1842-1843)¹³. O romance, mergulhado no abismo social que marca sua época, denuncia as injustiças e as condições subumanas de vida do proletariado, tendo por cenário os lugares mais sombrios e insalubres, até então desconhecidos, de Paris. Ao cinismo característico de suas obras associa-se um tom manifestamente crítico e por um constante pessimismo. A fim de ser o mais fiel possível à realidade que irá descrever, Sue chega a disfarçar-se de proletário e frequenta os mais diversos ambientes e pessoas que compõem esse universo. O caos social que irá encontrar, marcado pelas péssimas condições de trabalho e de vida de homens, mulheres e crianças, pelas injustiças do sistema penal, por crimes e pela prostituição, será retratado com grande fidelidade e desenvoltura pelo autor. Goubeaux, escritor e amigo a quem são enviados os primeiros capítulos dos *Mystères de Paris*, se diz surpreso com a maneira pela qual o texto prende a atenção do leitor. Questionado por ele, Sue afirma ignorar o futuro da trama. A inspiração, como confessaria mais tarde, teria vindo de um artigo publicado no *Journal de Débats* pelo escritor fourierista¹⁴ Victor Considérant, defensor das novas ideias socialistas, sobre o sofrimento e as necessidades da classe proletária. Seria o início de um longo caminho, até então inexplorado, que o tornaria porta-voz de toda uma classe e grande divulgador do romance popular.

Les Mystères de Paris, publicado diariamente em folhetim pelo *Journal des Débats* de 19 de junho de 1842 a 15 de outubro de 1843, narra as aventuras vividas pelo príncipe Rodolphe, e sua busca por um homem, pelos recantos obscuros de

¹³ Publicado em 140 folhetins pelo *Journal des Débats*. Confira Sue (2000).

¹⁴ Fourierismo: Sistema filosófico defendido por Charles Fourier no qual os homens, através de uma nova organização social, seguem suas tendências e paixões. Um novo modo de associação onde as pessoas seriam mais felizes.

Paris. Personagem generosa, inteligente e compreensiva, Rodolphe é o herói do romance. Aristocrata, embora sua identidade e condição social sejam mantidas em segredo, ele é capaz de frequentar as diferentes camadas sociais buscando sempre reparar as injustiças cometidas contra os inocentes. Ao comprovado talento de Sue para o folhetim, tanto no respeito à forma quanto na criação do suspense, associa-se uma grande habilidade de falar sobre e para o povo, numa tentativa de conscientizá-lo de seu lugar não somente no recinto como também no mundo. Quanto à cidade, a originalidade de Sue consiste em apresentá-la em camadas, à imagem dos castelos fantásticos retratados pelo romance gótico, nos quais a parte visível, representada por uma superfície brilhante e prestigiosa, contrasta com o subterrâneo invisível, composto por calabouços, passagens secretas e armadilhas.

Mais do que uma vida elegante e confortável, o prestígio irá lhe proporcionar uma grande influência sobre a classe proletária, produzindo uma espécie de fanatismo. Seus leitores, identificando-se à trama, lhe enviarão inúmeras cartas com críticas e sugestões sobre o destino das personagens, dando início a uma das primeiras obras interativas da história literária. Testemunha do sucesso de Sue, Théophile Gautier (apud THERENTY, 2014) irá escrever: “[...] *des malades ont attendu pour mourir, la fin des Mystères de Paris*”.¹⁵

O sucesso também lhe trará fortes críticas vindas de outros escritores, entre elas a de representar um escritor industrial, capaz de sacrificar o próprio estilo a fim de agradar ao público. Também virá deles o epíteto de *dandy socialista*, o qual, associado indefinidamente a seu nome, ocultará uma obra rica e multiforme.

Após o sucesso dos *Mystères de Paris*, Sue dá início à escrita de *Le Juiferrant*¹⁶, romance-folhetim publicado de 25 de junho de 1844 a 26 de agosto de 1845 pelo jornal *Le Constitutionnel*. Multiplicando o número de personagens, a trama se desenvolve ao longo de diversos séculos, narrando as perseguições sofridas pelos membros de uma família protestante por parte da Companhia de Jesus, na obra tida como uma organização jesuíta secreta e maligna. Mentiras, trapaças, roubos, assassinatos, todas as formas de maldade são permitidas à organização cujo objetivo consiste em se apropriar da imensa fortuna legada à família por um de seus antecessores.

A perseguição aos protestantes, e sua consequente fuga, tem início em 1685, desencadeada pela revogação do Edito de Nantes. Da grande família de outrora restam somente sete membros, disseminados pelo mundo a fim de

¹⁵ “Doentes esperaram para morrer, o final dos *Mystères de Paris*.” (GAUTIER apud THERENTY, 2014, tradução nossa).

¹⁶ Publicado em 170 folhetins pelo jornal *Le Constitutionnel*. Confira Sue (1992).

terem maiores chances de sobrevivência. Cada um deles carrega consigo uma medalha e um documento que, passados de geração em geração, os reconhecem como pertencentes à família, além de indicar quando e onde todos devem imperativamente se reunir a fim de recuperar a herança que lhes cabe. Os sete descendentes, perseguidos incansavelmente pela ordem jesuíta, são protegidos por *Ahasverus*, o Judeu errante, que em alguns momentos conta com a ajuda de seu *double* feminino errante, *Hérodiade*¹⁷. A implicação de *Ahasverus* tem sua origem em laços distantes de parentesco com a família protestante, conforme ele mesmo explica no decorrer da narrativa. Paralelamente a esta e num tom mais místico, outra narrativa informa o leitor sobre a busca de *Ahasverus* pela redenção e expiação de seu pecado, relacionando o judeu errante, representante da perseguição e opressão de um povo, à miséria de seus personagens, que por sua vez simbolizam a opressão de toda uma classe.

Em 1848 a popularidade alcançada por Sue o conduz ao congresso como deputado republicano e socialista. Em dezembro do mesmo ano Louis Napoléon Bonaparte, neto de Napoleão I e Josephine (madrinha de Sue), será eleito presidente pelo partido conservador. Não tardará para que sejam distribuídos os primeiros capítulos dos *Mystères du Peuple, ou l'histoire d'une famille de prolétaires à travers les âges* (1849-1857)¹⁸, romance que expõe claramente o descontentamento político de Sue, e em cuja epígrafe pode-se ler: “*Il n'est pas une réforme religieuse, politique ou sociale, que nos pères n'aient été forcés de conquérir de siècle en siècle, aux prix de leur sang, par l'insurrection.*” (SUE, 2003, p.4)¹⁹.

Em 1851, por meio de um golpe de estado, o então presidente se autoproclama Imperador dos franceses (Napoléon III) e Sue, juntamente com outros membros de seu partido, são perseguidos após criticar abertamente o regime. Enquanto afilhado de Josephine, Sue será agraciado pelo Imperador, mas rejeitará o perdão preferindo o exílio voluntário em Annecy-le-vieux, região então pertencente à Suíça. Seus ideais socialistas, intensificados durante o exílio, serão claramente expressos nos capítulos seguintes dos *Mystères du peuple*, que passarão a ser enviados por correio a seus assinantes.

Serão necessários oito anos para que Sue finalize o que será sua última grande obra, a qual narra a saga da família Lebrenn ao longo de diversas gerações,

¹⁷ A lenda de Hérodiade, princesa judia e neta de Herodes, conta que esta fora condenada a errar eternamente por haver pedido ao marido, através de sua filha Salomé, a cabeça de São João Batista, embora em momento algum Sue aborde esta lenda.

¹⁸ Enviado aos assinantes.

¹⁹ “Não há reforma religiosa, política ou social que nossos antepassados tenham conquistado sem ter pago, com seu próprio sangue, o preço de sua rebeldia.” (SUE, 2003, p.4, tradução nossa).

desde 57 a.C até 1851 d.C, relatando a conquista de suas terras e sua exploração pelo exército romano e a opressão e a dominação exercidas posteriormente pela Igreja e pelo Estado. Por meio de lutas individuais travadas por cada clã contra seu próprio opressor, o que busca a família Lebrenn durante séculos é reviver a liberdade outrora desfrutada por seus antepassados, numa sociedade tida como ideal, presente no início do romance. É por meio do sofrimento, da coragem e da abnegação vividas pelas personagens, que Sue irá denunciar a covardia e a ganância dos governantes assim como da Igreja. Associando suas personagens a controversos quadros e personagens históricos, Sue as torna testemunhas e divulgadoras dos crimes cometidos contra a sociedade ao longo dos séculos.

É ainda interessante observar a evolução dos temas e das personagens de Sue no contexto do romance social. Assim, aos bandidos, assassinos e prostitutas dos *Mystères de Paris*, sucedem, nos *Mystères du peuple*, os massacres, a luta de classes e a opressão; aos personagens oprimidos e resignados dos *Mystères de Paris*, sucedem os oprimidos mas revoltados dos *Mystères du peuple*; enquanto alguns clichês desaparecem, como é o caso das personagens burguesas e aristocratas, presentes tanto nos *Mystères de Paris* quanto no *Juif Errant*.

No entanto, a ousadia de Eugène Sue terá um preço. A obra, acusada de subversiva, será proibida na Alemanha, Itália e Rússia. Condenada sucessivamente pelo Index de Roma e pelos bispos franceses, será considerada pelo Império como tentativa de desmoralização do regime e crime de traição. Pinard²⁰, procurador público, perseguirá Eugène Sue até o final de seu processo. Deprimido e debilitado, Sue morrerá em 3 de agosto de 1857, ainda em Annecy, um mês antes do veredito ordenando o confisco e a destruição de todos os exemplares dos *Mystères du peuple*, obra a qual são imputadas as seguintes acusações:

- ultraje à moral pública e religiosa
- ultraje aos bons costumes
- ultraje à religião católica
- incitação ao ódio e ao desprezo dos cidadãos colocando-os uns contra os outros
- apologia ao crime e aos delitos
- ataque ao princípio de propriedade
- excitação ao ódio e ao desprezo pelo governo

²⁰ Havia sido igualmente procurador nos processos contra Flaubert e Baudelaire, embora tenha falhado com o primeiro, já havia conseguido proibir seis poemas de *Les Fleurs du Mal*. Confira Baudelaire (1973).

Considerações Finais

Este nosso breve percurso pela obra de Eugène Sue oferece-nos assim duas perspectivas: a primeira delas relacionada ao contexto social e político de sua época; a segunda, à própria evolução do autor/homem dentro de seu contexto literário/social.

Do ponto de vista estético, uma observação diacrônica das obras que aqui selecionamos revela-nos uma concomitância, cada vez mais evidente, do tom pessimista, característico desta fase do romantismo, e da busca pelo efeito de real, prenúncio de uma nova estética. No entanto, embora o pessimismo represente uma constante no conjunto de sua obra, notamos uma gradual mudança de perspectiva, expressa pela atitude de suas personagens face à opressão. Assim, se em suas primeiras obras o reconhecimento nunca é associado à virtude e à moral, aos poucos, nota-se que a imoralidade nem sempre prevalece, para mais adiante nos darmos conta de que à submissão e à resignação devem-se sobrepor a revolta e a luta.

Intimamente ligado às transformações sociais que marcaram o século XIX francês, o romance social oferece a Sue a chave para interagir com um novo público-leitor, um público talvez esteticamente menos exigente, mas sedento de emoções, abrindo assim definitivamente as portas ao romance popular. Acreditamos que ao dar início à escrita dos *Mystères de Paris*, Eugène Sue não poderia imaginar que se tornaria o porta-voz de toda uma classe. Seu talento e sua habilidade o levaram a criar os laços que o ligaram estreitamente às suas personagens, assim como àqueles que por elas eram representados. O que nos leva a pensar que, tendo inegavelmente influenciado de alguma forma seu público-leitor, em sentido inverso, Eugène Sue também tenha sido influenciado por ele, assim como por sua própria escrita. Aqui nos aproximamos de Legouvé (1886), segundo o qual, enquanto a imaginação de Sue transformava sua alma, seus personagens passavam a ditar sua conduta.

Ainda hoje se discute se o que movia Eugène Sue seria sua convicção ou puro cálculo. O que é certo é que sua imaginação, ironia e audácia, associadas a um estilo único, contribuíram para sua superioridade. E o que resta hoje do imenso sucesso de Sue? Embora alguns de seus romances ainda sejam lidos por um pequeno público, grande parte de suas obras foi aos poucos sendo esquecida, perdendo espaço na opinião geral. Esperamos que esta breve exposição possa despertar o interesse por Eugène Sue, fazendo jus a seu papel de grande divulgador da literatura popular. Esperamos igualmente ter dado nossa contribuição para que

um dia, à imagem do que ele próprio fizera à classe proletária, seu nome encontra o lugar que lhe é devido no contexto literário para o qual tanto contribuiu.

EUGÈNE SUE, THE FORGOTTEN KING OF FEUILLETON

ABSTRACT: *The important place conquered by the feuilleton in the nineteenth-century France, as well as in other countries, including Brazil, is intimately associated with the figure of Eugène Sue, a French writer of the third Romantic generation. Although relatively unknown, he was one of the biggest promoters of popular literature. The success achieved with *Les Mystères de Paris* (1842-1843), his first novel in which the gothic and the urban universes are associated, besides inspiring other writers who would stand out even more than himself in the genre, opens the door to the popular literature that inspires other styles, such as crime novels. Moreover, the new communication media, such as the radio and the television, would give an important contribution to the evolution and maintenance of the feuilleton, insuring its success until now, with a new design. However, although the genre has been perpetuated, the same didn't happen to Sue, whose name, rarely remembered, is occasionally quoted in literary manuals. This article, recognizing the importance of his work for the literary context, aims to promote some of his novels, making a sort of parallel between the evolution of the writer and the evolution of the man.*

KEYWORDS: *Feuilleton. Novel. Eugène Sue. Maritime literature. Social novel. French literature.*

REFERÊNCIAS

BAUDELAIRE, C. **Les fleurs du mal**. Suivies de Pièces condamnées. Paris: Tallandier, 1973.

BORY, J.-L. **Eugène Süe, dandy mais socialiste**. Paris: Hachette, 1962.

LACASSIN, F. Préface. In: SUE, E. **Le Juif errant**. Paris: Editions Robert Laffont, 1983.

LEGOUVÉ, E. **Soixante ans de souvenirs**. Paris: J. Hetzel, 1886.

SUE, E. **Arthur, ou le journal d'un inconnu**. Paris : Collection XIX, 2016.

_____. **Mathilde, ou mémoires d'une jeune femme**. Paris : CreateSpace Independent Publishing Platform, 2013.

_____. **Kernok le pirate**. Paris: Oskar éd. 2012.

_____. **Les Mystères du peuple ou l'histoire d'une famille de prolétaires à travers les âges**. Paris: Robert Laffont, 2003.

_____. **Les mystères de Paris**. Paris: J. de Bonnot, 2000.

_____. **El gitano**. Paris: Deux coqs d'or, 1996.

Taciana Martiniano de Oliveira

_____. **Le Juif errant**. Paris: R. Laffont, 1992.

_____. **Les mystères du peuple**. Paris: R. Deforges, 1977.

_____. **Jean Cavalier ou les fanatiques de Cévennes**. Paris: Éditions de Saint-Clair, 1975.

_____. **Lautréamont**. Genève: Ed. de Crémille, 1972.

_____. **Salamandre**. Paris : Denoël (Évreux, impr. Labadie), 1966 .

_____. **Atar-Gull**. Paris, Editions La Bruyère, 1952.

_____. **La Vigie de Koat-Ven**. Paris : la Librairie mondiale, 1907.

THERENTY, M.-E. Présentation. Les mystères urbains au prisme de l'identité nationale. In: _____. (dir.). **Les Mystères urbains au prisme de l'identité nationale**. Médias 19 [En ligne], 2014. Disponível em: <<http://www.medias19.org/index.php?id=15580>>. Acesso em: 30 out. 2017.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

BOZZETTO, R. Eugène Sue ou le fantastique romantique. **Europe**, Paris, n.643-4, p.101-110, 1982.

SCHAPOCHNIK, N. Edição, recepção e mobilidade do romance Les mystères de Paris no Brasil oitocentista. **Varia hist.**, Belo Horizonte, v.26, n.44, Jul./Dez. 2010.



CHARLES DEMAILLY E MANETTE SALOMON: DOIS ROMANCES DE ARTISTAS DOS IRMÃOS GONCOURT

Norma WIMMER*

RESUMO: O artigo intitulado *Charles Demailly e Manette Salomon: dois romances de artistas dos irmãos Goncourt* apresenta considerações acerca da composição de dois romances de artistas, de sua recepção pela crítica e das ideias acerca da literatura e da pintura que ambos desenvolvem.

PALAVRAS-CHAVE: Edmond e Jules de Goncourt. Charles Demailly. Manette Salomon. Romances de artistas.

Em seu *Journal*, em fevereiro de 1861, os irmãos Goncourt refletem sobre a origem da criação literária:

Não fazemos os livros que queremos. O acaso traz a primeira ideia; depois, inconscientemente, caráter, temperamento, humores, aquilo que de mais independente existe em nós, incubam esta ideia, engendram-na, realizam-na. Uma fatalidade, uma força desconhecida, uma vontade superior à nossa, demandam a obra, dirigem nossa mão. Sentimos que, necessariamente, teríamos que escrever o que foi escrito. (GONCOURT, 1989, v. II, p.668-669, tradução nossa)¹.

* UNESP - Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho. Instituto de Biociências Letras e Ciências Exatas de São José do Rio Preto - Departamento de Letras Modernas. São Jose do Rio Preto - SP - Brasil. 15054-000 - wimmer@ibilce.unesp.br

¹ "On ne fait pas les livres qu'on veut. Le hasard vous donne l'idée première; puis, à votre insu, votre caractère, votre tempérament, vos humeurs, ce qu'il y a en vous de plus indépendant de vous même, couvent cette idée, l'enfantent, la réalisent. Une fatalité, une force inconnue, une volonté supérieure à la vôtre, vous commandent l'oeuvre, vous mènent la main. Vous sentez que vous deviez nécessairement écrire ce que vous avez écrit." (GONCOURT, 1989, v. II, p.668-669).

Seguindo, portanto, este impulso de escrita, os irmãos redigem os romances que descrevem a vida de escritor e a de pintor na primeira metade do século XIX: *Charles Demailly* e *Manette Salomon* (1860 e 1867, respectivamente). Ambos são construídos sobre uma proposta semelhante: o da representação da mulher que anula o poder criador do artista; ambos podem ser considerados “romans à clé”, por terem como personagens, apresentadas sob nome fictício, figuras bastante conhecidas em sua época, no meio cultural parisiense – no da literatura e no das artes plásticas.

No *Journal*, em anotação do final de 1856, encontramos a primeira referência àquilo que viria a ser o romance *Charles Demailly*: trata-se do momento em que os dois irmãos decidem redigir uma peça – *Les hommes de lettres contre la bohème*. “*Homme de lettres*”, no século XIX, designava qualquer pessoa que vivia da escrita – críticos, publicitários, jornalistas, enquanto o “*écrivain*” era o artista. Era aos primeiros, portanto, que os irmãos Goncourt faziam alusão. Quanto ao termo “*bohème*”, este parece ter sido empregado pelos irmãos para designar o proletariado da arte, os “artistas” sem refinamento e sem educação. *Les hommes de lettres contre la bohème*, comédia em cinco atos, foi recusada por vários teatros (entre eles o do *Gymnase*, o *Vaudeville* e o *Odéon*) por ter sido julgada uma obra destinada antes a ser lida que a ser representada. A recusa teria levado Jules e Edmond a transformar a peça, um ano depois, em 1857, no romance cuja publicação inicial, sob a forma de folhetim, acabou não sendo realizada. Apenas em janeiro de 1860 o texto foi publicado em volume, com o título *Les hommes de lettres*², as expensas dos autores, pois os editores temiam represálias de jornalistas e de escritores retratados e reconhecíveis. A publicação, de fato, causou forte indignação no meio jornalístico contra o qual, principalmente, se dirigia – e sua primeira reedição ocorreu apenas em 1868, com o título modificado: *Charles Demailly*. O nome do protagonista tornou-se o título do livro, como viria a ocorrer com grande número das obras dos dois escritores. Depois de 1868, poucas foram as reedições de *Charles Demailly*: o romance continuou mal aceito pela crítica e pelo público. Mesmo em nossos dias, ele ainda continua sendo pouco estudado.

O meio do chamado “pequeno jornalismo” e a perversidade de suas críticas foram bastante conhecidos pelos dois escritores que parecem ter objetivado, ao publicar seus textos, uma espécie de vingança pessoal: eles conheciam perfeitamente a mesquinha que envolvia o sucesso ou o insucesso nas letras. No *Journal*, datada de março de 1861, lemos a amargurada confissão:

² Confira Goncourt (1860).

Na verdade, nossa obra *Les hommes de lettres* e *Soeur Philomène* – estes dois livros escritos com toda a sinceridade, sem nenhuma pose, sem nenhuma busca de algo que não está em nós, com toda boa fé de nossas impressões, sem nenhum objetivo de impressionar ou de escandalizar o público – quando penso neles, penso que obra amarga e desolada, como nenhuma outra, fazemos, involuntariamente, e quantos tesouros de tristeza há no fundo de nós. (GONCOURT, 1989, v.II p. 673, tradução nossa)³.

Charles Demailly tem como enredo a história de um homem de letras do século XIX que, após ter tentado a sorte no jornalismo, na literatura e no casamento – acaba sua vida num asilo de loucos, vítima da crueldade dos críticos e da ambição de sua mulher. Charles iniciou sua carreira como articulista bastante admirado do pequeno jornal *Le Scandale*. Neste sentido, seria interessante considerar a importância do jornal como meio de divulgação durante a primeira metade do século XIX, de seus modelos narrativos e da economia que ele articulava em termos de tiragem, de publicidade, de sucesso pessoal. O jornal acabou favorecendo, nessa época, que alguns “se aventurassem nas letras”, alcançassem fortunas e sucesso, mas ele também chegou a ser usado por arrivistas como um importante instrumento de poder. A condição de Charles, personagem empregado do jornal, permitiu que os irmãos Goncourt descrevessem o ambiente das salas de redação, as festas e noites vivenciadas pelos redatores, a grandeza e as misérias do “*métier*”. Além disso, Charles também teve o objetivo de escrever uma peça de teatro na qual a protagonista seria sua mulher, Marhe: tratava-se de “*L’ut enchanté*”, cuja representação sofreu uma série de percalços e que levou o autor ao absoluto insucesso.

Na condição de romancista, Demailly redigiu um romance, *La bourgeoisie*; tratava-se de uma obra de caráter social e que pretendia afastar-se de todos os postulados do romantismo. Um pouco à maneira de Zola, o romance mostraria três gerações da burguesia, em três idades e sob três formas. Na base estaria o avô, fundador do patrimônio e encarnação do sentimento de propriedade; depois dele, o pai, com sua generosidade, suas aspirações, “suas religiões de solidariedade humana ou nacional” (GONCOURT, 2007, p.101)⁴. Finalmente,

³ “*Au fond, notre oeuvre Les Hommes de Lettres et Soeur Philomène - ces deux livres faits en toute sincérité, sans aucune pose, sans aucune recherche de ce qui n'est pas en nous, en toute bonne foi de nos impressions, sans jamais aucune recherche d'étonner ou de scandaliser le public - quand ma pensée y revient, je songe quelle oeuvre amère et désolée comme nulle autre nous faisons involontairement et quels trésors de tristesse il y a au fond de nous.*” (GONCOURT, 1989, v.II, p. 673).

⁴ “*...ces religions de solidarité humaine ou nationale.*” (GONCOURT, 2007, p.101).

o filho, perturbado pela tentação das fortunas escandalosas e pelo ceticismo da juventude de seu tempo. Um tipo de mulher corresponderia, no romance de Charles Demailly, a cada um dos tipos de homens: a avó seria a associada ao marido pela avareza, mas mantida afastada dos negócios, como uma empregada-patroa; a mãe seria a mulher santa, aquela que vive em seu lar, em seus filhos e com eles. A filha seria a mulher da atualidade, dos salões, das festas... Publicado, o livro de Charles foi detonado pela crítica: eram somente ironias, ataques, maldades, raiva. Apenas dois críticos teriam sido um pouco condescendentes...

A crítica contra o casamento para o homem de letras teria sido um dos objetivos a que se propuseram os irmãos Goncourt; estes julgavam a mulher uma criatura perigosa, de inteligência medíocre, sempre conduzida por seus nervos e por seu temperamento (perspectiva que, de fato, acaba conduzindo a uma das abordagens características da literatura realista). Alusões negativas a esta instituição aparecem com frequência nos romances dos Goncourt, que julgavam o celibato necessário ao pensamento⁵. Neste sentido, a personagem Marthe, uma atriz não muito talentosa, mas dissimulada e astuta, que se casa com Demailly visando ascensão social, é exemplar: sua falsidade, suas intrigas e mentiras, seu nefasto envolvimento em todos os ambientes frequentados pelo marido passam a desencadear, em Charles, a loucura. O personagem Charles Demailly pareceu a alguns - que chegaram a perceber, no romance, algo de autobiográfico - revelar fatos da vida pessoal de Edmond e de Jules de Goncourt. O *Journal* também oferece informações acerca da criação das várias personagens. Em notas datadas do dia 31 de março de 1861 lemos que, em *Les hommes de lettres*, aparecem tipos de personagens bastante distintos: os “retratos” (*portraits*), inspirados em personagens reais e os personagens criados e ampliados a partir de um “protótipo” (*prototype*), frequentemente transformado em personagem secundário. Os irmãos apresentam, em seguida, a longa lista dos protótipos e dos retratos referentes a pessoas pouco lembradas em nossos dias – das quais destacamos apenas alguns, como exemplo:

⁵ Confira Goncourt (2007).

Mollandeux,	prototype :	Monselet
Nachette,	-	Scholl
Couturat,	-	Nadar
Montbaillard,	-	H. de Villemessant
Florissac,	-	A. Gaiffe
Pommageot,	-	Champfleury
Masson.....	portrait :	Th. Gautier
Boisroger	-	Th. de Banville
Marthe	-	Madelaiene Brohan
Grancey.....	mistura de	Penguilly e de C. Nanteuil (GONCOURT, 1989, v.II, p.679-680).

Finalmente, aparecem também personagens ficcionais com nomes ficcionais ou personagens reais com nomes reais.

O grande número de personagens constituiu outro ponto de ataque da crítica ao romance: eles são muitos e chegam, na verdade, a confundir o leitor menos atento. Por outro lado, por constituir-se como uma espécie de crônica de época, uma quase extensão do *Journal*, o atual quase desconhecimento das personagens e dos fatos aos quais elas estão relacionadas, acaba diminuindo o interesse pela obra. Se, por ocasião da publicação da primeira versão para o teatro ou mesmo para o romance, a obra não foi bem aceita, em decorrência da maneira evidente como apontava as personalidades do mundo da literatura, subsequentemente elas deixaram, em muitos casos, de ser conhecidas e não mais reconhecidas em outros tantos. De qualquer maneira, o interesse por elas parece ter diminuído e, em consequência, o interesse pela obra.

Em seu Prefácio à edição 2007 de *Charles Demailly*⁶, Adeline Wrona observa que o romance conserva ainda outro traço característico do teatro: a grande profusão de diálogos decorrente, possivelmente, do grande número de personagens representados. A prefaciadora conclui que seria mesmo possível falar em texto com “recorte cênico” – uma vez que a passagem de um capítulo a outro, por vezes, é feita através da passagem de um diálogo para outro. No que se refere à entrada em cena das personagens, Charles Demailly, que passa a ser o epônimo apenas a partir da segunda edição, se faz esperar bastante: Wrona (2007) atribui este fato à tumultuada gênese do romance. Ainda em sua opinião, o propósito evidente dos escritores, por ocasião da redação de *Charles Demailly*, parece ter

⁶ Confira Goncourt (2007).

sido o de apresentar, quase à maneira de Balzac, um “quadro” da vida dos literatos e dos artistas da Paris de seu tempo; o próprio nome do protagonista evocaria, em sua opinião, o nome de Charles Lassailly, amigo e colaborador de Balzac que, assim como o protagonista do romance, morreu louco em 1843.

No que diz respeito à estrutura do texto, seria conveniente ainda considerar que os dois irmãos escritores lançam mão de várias técnicas de redação para a composição de seu romance: além dos numerosos diálogos, das narrações e descrições aparecem, em *Charles Demailly*, várias cartas, páginas de um diário redigido por Charles, artigos de jornais, pequenas peças de teatro. A primeira consiste na representação, durante uma festa entre amigos, de um episódio de teatro, um improviso com “duas vozes” (GONCOURT, 2007, p.63) - espécie de brincadeira de salão, com o título “*L’homme de lettres...*” Para realizar a “performance” foram sorteados, entre os convidados, Florissac e Demailly, obviamente. Seus ditos espirituosos e mordazes envolvendo o mundo da literatura (escritores, críticos, editores, público) acabam também nos levando a refletir sobre a origem “teatral” do romance dos irmãos Goncourt. Outro episódio de caráter teatral ocorre bem mais adiante, no capítulo LXVI, no qual Marthe lê, no jornal *Le Scandale*, a curtíssima peça em cinco atos “*Une ingénue en puissance d’un névropathe. Histoire d’aujourd’hui*” – uma representação caricaturesca de sua intimidade com Charles, referência ao período em que o casal, por indicação médica, passou uma temporada de descanso no campo.

J. D. Wagneur (2007), em artigo intitulado *Goncourt et Bohèmes. Mythologies bohèmes dans Charles Demailly et dans Manette Salomon*, observa que, apesar do evidente charme do volume, falta unidade à *Charles Demailly*. Os autores o teriam concebido quase como uma fantasia de Arlequin: abusam do texto “à clé”, para, depois usarem efeitos epistolares e de “roman diariste”... (WAGNEUR, 2007, p.46).

Na verdade, *Charles Demailly* constitui como que um manifesto sobre a literatura e sobre a produção literária, sobre o mundo do pequeno jornalismo e também como um romance sobre o romance; como uma espécie, portanto, de meta-romance, no qual as diversas personagens rediscutem a questão deste gênero, da crítica, e também do teatro - colocando em cheque os princípios do romantismo e propondo aqueles do realismo.

Ainda no *Journal*, em 20 de junho de 1861, os Goncourt insinuam o objetivo, bastante vago, de redigir um romance com a temática da vida de artistas. O *Journal* praticamente não oferece outras informações sobre a composição de *Manette Salomon*; no entanto, em seu prefácio à obra, Cruzet (1996) aponta

que, à maneira dos naturalistas, os irmãos Goncourt haviam recolhido notas em 1863 e 1864, durante uma estadia em Fontainebleau; em 1863 teriam colhido informações sobre os meios judeus parisienses e visitado, em 1865, a sinagoga da *Rue Lamartine* (a personagem Manette era judia) ou tomado informações no *Jardin des Plantes* (onde viria a trabalhar um personagem pintor), entre outras. A busca de documentação teria continuado até julho de 1866. Inicialmente, o romance sobre arte e sobre artistas, deveria intitular-se *L'Atelier Langibout* (nome do local no qual, ainda jovens, os personagens pintores se conheceram) mas também acabou recebendo o nome da protagonista. O Jornal *Le Temps* publicou-o, sob a forma de folhetim, em 1867. A respeito dessa publicação, os irmãos diriam ter tido muito trabalho para serem pagos, além de as páginas não terem sido bem contadas... No mesmo ano, surgiu a edição em dois volumes pela editora Librairie Internationale de Paris. Em fevereiro de 1896, no ano da morte de Edmond, o *Théâtre du Vaudeville* monta uma adaptação teatral do romance e que terá um sucesso relativo: vinte e sete representações. Contrariamente a *Charles Demailly*, cuja origem situava-se no teatro, *Manette Salomon* conheceu outra forma de suporte editorial apenas vinte e nove anos após sua publicação inicial.

O enredo de *Manette Salomon*⁷ que, na verdade não apresenta uma intriga no sentido próprio da palavra, gira em torno da vida do pintor Coriolis e de sua modelo Manette⁸, a belíssima jovem pela qual ele se apaixona; a partir daí desencadeia-se a oposição entre vida e arte, o conflito entre pulsão artística e pulsão erótica. Entretanto, Manette Salomon vai-se transformando, de modelo e de amante, em esposa controladora e tirânica. Neste sentido, o percurso de Coriolis pode também ser entendido como um manifesto a favor do celibato do artista que, aos poucos, sob o efeito da dominação doméstica, perde seus ideais e seu poder criador. Como de maneira geral ocorre nos “romances de artista”, Coriolis ambiciona a realização de uma obra total, passível de concretizar seu desejo de absoluto fluindo com a essência luminosa dos objetos. Esta ambição pelo impossível contribui, ao mesmo tempo, para a destruição da personagem, que se esgota em sua busca pela perfeição. Amigos artistas e, principalmente, pintores; círculos de camaradagem constituídos dentro e fora dos ateliers; descrições de Paris e de seus arredores; memórias de museus e de Salões de Exposição (notadamente o de 1853) são, ainda, representados no romance, que

⁷ Confira Goncourt (1996).

⁸ O nome da personagem remeteria ao do pintor Manet; o sobrenome deveria evidenciar sua ascendência judaica.

retoma a precária condição do artista iniciante na capital francesa em meados do século XIX, bem como sua posterior acomodação às exigências da crítica e do próprio meio artístico ou, excepcionalmente, seu sucesso.

A obra, logo de partida, parece não ter agradado. Poucos dias após sua publicação, em crítica publicada no jornal *Figaro* (26/11/1867), Albert Wolf não aprova o novo romance dos irmãos Goncourt em cuja defesa manifestase, um pouco depois, também no *Figaro*, Alphonse Duchesne (30/11/1867). Jules Vallès e Émile Zola tecem elogios muito maiores aos autores do que à obra. Finalmente, em carta de 13 de novembro de 1867, Flaubert é pródigo em aplausos à *Manette Salomon*. Estes, entretanto, são desmentidos em carta a Jules Duplan (18/12/1867), na qual o autor de *Madame Bovary* critica, principalmente, a extensão do texto dos irmãos Goncourt. Em sua análise bastante atual, Bergez (2011) considera que o fracasso inicial do texto teria tido como causa sua linearidade; o crítico, porém, percebe alguns capítulos bem apresentados e enfatiza sua inegável importância histórica por focalizar temas e motivos recorrentes em “romances de artista” posteriores, como em *L’Oeuvre* (1886), de Émile Zola. Na verdade, o insucesso inicial talvez tivesse decorrido do fato de o texto ser filiado, ao mesmo tempo, ao romance e à crônica de arte (no caso, à crônica de arte dos anos 1840), caracterizados, ambos, pela permanência de alguns dos valores românticos, não substituídos até então por outra tendência estética. Este fator, sob o ponto de vista literário, acabou desencadeando, no romance, um ecletismo de formas de expressão. A paisagem não tinha ainda alcançado sua consagração; o orientalismo perdia espaço. Ingres e Delacroix eram os grandes mestres. Por outro lado, a referência concreta a uma dada época permitiu aos irmãos Goncourt integrar, em sua ficção, nomes de artistas reais de épocas anteriores (Botticelli, Dürer, Rubens, Rembrandt, Velazquez, Poussin etc.), e nomes de artistas contemporâneos a eles (David, Géricault, Delacroix, Couture, Chassériau etc.), por vezes representados com nomes fictícios. Como a intriga de *Manette Salomon* tem início nos anos 1840, acaba sendo possível aos autores prognosticarem, no texto, alguns desdobramentos ocorridos na história da pintura como, por exemplo, o grande sucesso que viria a ter o paisagismo.

O primeiro biógrafo dos irmãos Goncourt, Alidor Delzant (1889), considera que *Manette Salomon* também teria sido um “roman à clef” e aponta a origem de alguns personagens. Para a composição do pintor Langibout, Jules e Edmond teriam pensado em Michel Drolling (1789- 1851) e em David. O personagem Chassagnol poderia ser associado a Chenavard (1807-1895), aluno

de Ingres e Delacroix. O paisagista Crescent, prenunciador do que viria a ser o Impressionismo, teria tido como modelos Millet (1814-1875) e Théodore Rousseau (1812-1867) - admiradores da paisagem. Coriolis, o protagonista da ficção, apaixonado pelo movimento e pelo novo, pintor da vida moderna, remeteria a Chassériau (1819-1856) não apenas no que diz respeito a sua fase orientalista, mas também em decorrência da relação deste pintor com sua modelo Alice Ozy, relação que teria inspirado a união dos protagonistas em *Manette Salomon*. O gosto de Coriolis pela modernidade da paisagem parisiense lembra também as produções de Constantin Guys (1802-1892), La Tour (1704-1778), Houdon (1741-1828), Gavarni (1804-1866).

Bernard Vouilloux (1997) salienta que, visando ilustrar sua percepção da pintura, os irmãos Goncourt lançam mão, para a redação do romance, de alguns recursos: o pictórico, por vezes, acaba sendo sugerido através do emprego de todo um vocabulário tomado à pintura; por vezes, também, ocorre a inserção da descrição de uma paisagem, apresentada como se fosse um quadro. Acontece, igualmente, de lermos a descrição de um quadro fictício ou, ainda, de ser descrita uma pintura real ocorrendo, portanto, a *ekphrasis*. Assim, na “escritura artista”, os Goncourt teriam sido, segundo a crítica, exímios. Em 1849, ambos teriam decidido realizar, a pé, um “*Tour de France*” e fazer aquarelas e desenhos, reproduções das paisagens vislumbradas. Na mesma ocasião, teriam coletado muitas anotações de viagem que os desviariam da pintura e acabariam por transformá-los em homens de letras. Sua carreira artística iniciou-se, portanto, pela pintura, cujas técnicas conheciam e dominavam, do que nos dão inquestionáveis evidências em *Manette Salomon*.

Charles Demailly e Manette Salomon nos prestam contas da preocupação dos irmãos Goncourt com as artes plásticas e com a literatura de sua época. Ambos os romances podem ser considerados verdadeiros manifestos referentes à produção artística da primeira metade do século XIX e ambos oferecem um quadro da vida social de sua época. Próximos daquilo que pode ser lido no *Journal*, quer pelo estilo da escrita, quer pela retomada dos fatos por eles assistidos ou vivenciados, os dois “*romans à clé*” desvendam, ao leitor, os bastidores da via de artista, sua grandeza e sua miséria.

**CHARLES DEMAILLY AND MANETTE SALOMON:
TWO NOVELS BY THE GONCOURT BROTHERS**

ABSTRACT: *The article titled « Charles Demailly and Manette Salomon: two novels by the Goncourt brothers » presents considerations about the composition of two novels, their critical reception, and the ideas about literature and painting developed by both men.*

KEYWORDS: *Edmond and Jules de Goncourt. Charles Demailly. Manette Salomon. Novels by artists.*

REFERÊNCIAS

GONCOURT, E.; GONCOURT, J. **Charles Demailly**. Paris: Flammarion, 2007.

_____. **Manette Salomon**. Paris: Gallimard, 1996.

_____. **Journal**. Paris: Robert Laffont, 1989. v. II.

_____. **Les hommes de lettres**. Paris: E. Dentu, 1860.

BERGEZ, D. **Littérature et peinture**. Paris: A. Colin, 2011.

CROUZET, M. Préface. In: GONCOURT, E.; GONCOURT, J. **Manette Salomon**. Paris: Gallimard 1996. p.7-8.

DELZANT, A. **Les Goncourt**. Paris: Charpentier, 1889.

VOUILLOUX, B. **L'art des Goncourt**. Paris: L'Harmattan, 1997.

WAGNEUR J. D. Goncourt et bohèmes. Mythologies bohèmes dans Charles Demailly et dans Manette Salomon. **Cahiers Edmond et Jules de Goncourt**, n.14, p.35-54, 2007. Disponível em: <http://www.persee.fr/doc/cejdg_12438170_2007_num_1_14_982>. Acesso em: 19 abr. 2017.

WRONA, A. Préface. In: GONCOURT, E.; GONCOURT, J. **Charles Demailly**. Paris: Flammarion, 2007. p.I – XXIX.



ANDRÉ GIDE E O « FIM » DO SIMBOLISMO

Renata Lopes ARAUJO*

RESUMO: Após sua primeira viagem pela África e a descoberta de um novo mundo de sensações, o escritor André Gide publica *Paludes* com o objetivo de deixar para trás o período simbolista de sua obra. Apesar da vontade aparente, Gide nunca abandonou totalmente certas características simbolistas, e que se manifestam até mesmo em suas obras não ficcionais. Mais que uma simples moda literária, o Simbolismo se ajustava ao temperamento de Gide, e a seu desejo de escrever textos voltados para as sensações, a sugestão e, acima de tudo, para a liberdade do leitor.

PALAVRAS-CHAVE: André Gide. *Paludes*. Simbolismo.

Contrário à prosa realista que dominava a literatura francesa ao final do século XIX, André Gide se vinculava ao Simbolismo desde o início de sua carreira. Sua primeira obra, *Les Cahiers d'André Walter*, é um excelente exemplo da recusa aos valores predominantes na literatura da época, e da vontade comum a vários autores de se desvincular das características do Realismo, tais como a descrição, a determinação das ações e a análise psicológica.

Ao olharmos essa narrativa mais de perto, parece lícito pensar que a adesão de Gide à escola simbolista tenha se dado por fatores além dos literários. Talvez a recusa dos preceitos do Realismo, e em especial de sua vertente naturalista, tenha origem na sexualidade do escritor. Embora *André Walter* fosse anterior à revelação ocorrida na Argélia, onde Gide teria seu primeiro encontro sexual com um adolescente¹, o autor se encontrava em um dilema entre as injunções da carne e o desejo de ascetismo, e isso é exposto no texto através da discussão sobre a castidade que não é feita de modo direto, e sim sugerida por meio de trechos, tais como o reproduzido abaixo:

* UFU - Universidade Federal de Uberlândia. Instituto de Letras e Linguística. Uberlândia - Minas Gerais - Brasil. 38400-902 - rlopesaraujo@gmail.com

¹ Confira Gide (2003b).

L'éducation d'une âme ; la former à soi – une âme aimante, aimé, semblable à soi pour qu'elle vous comprenne, et de si loin que rien ne puisse entre les deux qui les sépare. [...] Nous apprenions tout ensemble ; je n'imaginai de joies qu'avec toi partagées ; et toi tu te plaisais à me suivre : ton esprit vagabond voulait aussi connaître ; Ce furent les Grecs d'abord, et, depuis, toujours préférés : l'Iliade, Prométhée, Agamemnon, Hyppolyte – et quand, après en avoir eu le sens, tu voulais entendre l'harmonie des vers, je lisais :

..... Τενέδοιό τε Ἴφι ἀνάσσεις Σμινθεῦ
τέκνον τί κλαίεις; τί δέ σε φρένας ἴκετο πένθος;
αἴρετέ μου δέμας, ὀρθοῦτε κάρα:
λέλυμαι μελέων σύνδεσμα φίλων.
αἰᾶ:
πῶς ἂν δροσερᾶς ἀπὸ κρηνίδος
καθαρῶν ὑδάτων πῶμ' ἄρυσάιμαν (GIDE, 1952, p. 22-23).

Os dois primeiros versos foram retirados do canto 1 da *Iliada*; os outros provêm do *Hipólito* de Eurípedes:

Ouve-me, senhor do arco de prata, deus tutelar de Crise e da sacratíssima Cila, que pela força reges Tênedo, ó Esminteu! (HOMERO, *Iliada* I, 38-39).

Meu filho, por que choras? Que dor te chegou ao espírito? Fala, não escondas o pensamento, para que ambos saibamos. (HOMERO, *Iliada* I, 362).

Levantai o meu corpo, endireitai a minha cabeça.
Está desfeita a união dos meus amados membros. (EURÍPEDES, *Hipólito*, 198-199).

Ai! Ai!

Como seria se do orvalho da fonte

Bebesse uma bebida d'água pura. (EURÍPEDES, *Hipólito*, 208-209).

A primeira citação refere-se à maldição lançada pelo sacerdote Crises a Agamenon, pois este havia roubado a filha do primeiro, Criseida. A segunda alude à humilhação sentida por Aquiles ao ter perdido Briseida para Agamenon. No caso da tragédia, as duas falas são de Fedra, que se lamenta sobre o amor incestuoso que sente por Hipólito.

Os trechos dos textos parecem ter sido escolhidos por aludir à contraposição entre castidade e desejos sensuais. Agamenon rapta as duas moças para que lhe sirvam de escravas sexuais; já Fedra teria sido punida pelos deuses apaixonando-se por seu enteado que jurara ser casto até sua morte. O personagem André Walter se debate entre a satisfação da carne e a maceração do espírito, preferindo esta última:

Et tu me dis, ami, qu'il ne faut pas se soucier du corps, mais bien le laisser paître aux lieux qu'il convoite ; – mais la chair corrompt l'âme, une fois corrompue ! on ne peut mettre du vin pur en des vaisseaux qui se pourrissent ! La chair fait l'âme à soi, si l'âme ne la domine d'abord – il faut qu'elle se l'asservisse. (GIDE, 1952, p.38).

O medo e a ausência total de desejo de Walter com relação às mulheres são por ele interpretados como uma qualidade, posto que o distinguiam dos demais, como do amigo acima referido. No entanto, esse desinteresse pela sexualidade com mulheres não exclui a admiração pelos rapazes, e deixa transparecer o anseio pelo corpo masculino:

*Cette nuit, presque sans dormir, car la pensée était trop forte, je rêvais des courtes énormes, des fatigues épuisantes [...]. Et dans la rivière je revoyais les enfants aperçus de ***, qui s'y baignent et plongent leur torse frêle, leurs membres brunis de soleil, la nuit s'allongent dans un fossé sans souci du froid ou des pluies ; et, quand ils ont la fièvre, se plongent, nus tout entiers, dans la fraîcheur des rivières... Et qui ne pensent pas. (GIDE, 1952, p. 163-164).*

A atmosfera literária na França ao final do século XIX era bastante repressora com relação à questão homossexual. E o romance naturalista, tomando por base a literatura medical da época, que em geral propagava as mesmas ideias, apresentava a homossexualidade como uma doença, e os homossexuais como pervertidos capazes de influenciar negativamente sobretudo a juventude, como é possível constatar no trecho abaixo, retirado do romance *Charlot s'amuse* de Paul Bonnetain. O excerto relata a iniciação sexual do garoto Charlot com um dos padres de seu internato:

Frère Origène le serrait contre sa poitrine et lui couvrait le cou de petits baisers précipités et chatouilleurs.

- Oh! cher frère!... balbutia l'enfant ravi. ... Il ne tenait plus la taille de Charlot que d'une main. L'autre, fébrile, s'agitait...

...l'ignoble nymphomane ensoutané l'instruisit, éprouvant dans son inconsciente perversion génésique une atroce jouissance à faire succéder la souillure morale à la souillure manuelle.

Une demi-heure après, le crime irrémédiable, était accompli ; l'ignorantin avait fait un nouvel élève à qui les monstrueux mystères des pratiques unisexuelles seraient désormais familiers. (BONNETAIN, 1883, p.101).

Assim sendo, é compreensível que Gide não desejasse se vincular a esse movimento, e buscasse legitimação para seus sentimentos na Antiguidade Clássica, para a qual, de modo geral, a homossexualidade era algo natural, e aceita por boa parte da sociedade. E, a fim de tratar do assunto considerado imoral e tabu, era preciso recorrer a certos artifícios, como o símbolo e a sugestão, características simbolistas por excelência:

Comme l'histoire le montre, l'homosexualité masculine était désapprouvée par la société française au début du 20ème siècle. Cette désapprobation contribue inévitablement à la création du domaine privé. À cette époque il fallait que les écrivains se cachent dans leurs œuvres et il y avait ceux qui ont même risqué leur carrière et leur rang social pour s'exprimer dans leurs écrits. Il existe des techniques littéraires qui illustrent subtilement l'homosexualité, telles que le symbolisme et l'exotisme. André Gide a risqué son statut social pour publier ses œuvres qui détaillent subtilement l'homosexualité masculine et seule l'ambiguïté au temps de Gide permettait de faire allusion à l'existence de cette transgression sexuelle et à la réalité de personnages gays, car en parler de manière franche et ouverte n'était pas envisageable. (EVELYN, 2015, p. 11).

Com o tempo, as inovações trazidas pelo Simbolismo se tornariam clichés, tal como o cientificismo da literatura naturalista. E contra esses lugares-comuns se posicionaria Gide, em especial após sua primeira viagem à África:

Je rapportais, à mon retour en France, un secret de ressuscité, et connu tout d'abord cette sorte d'angoisse abominable que dut goûter Lazare échappé du tombeau. Plus rien de ce qui m'occupait ne me paraissait encore important. Comment avais-je pu respirer jusqu'alors dans cette atmosphère étouffée des salons et des cénacles, où l'agitation de chacun remuait un parfum de mort ? (GIDE, 2003b, p.318).

O resultado dessa insatisfação com o Simbolismo e os cenáculos literários da época surge em 1895 com a publicação de *Paludes*, obra definida pelo autor como *sotie*. Gênero da Idade Média, as *soties* eram peças satíricas encenadas durante o Carnaval. Partindo do princípio de que toda a sociedade é composta por loucos, as *soties* tratavam em geral de política e das camadas sociais e suas diferenças, terminando quase sempre com alguma moralidade². Ao se servir de um gênero tão representativo, Gide talvez quisesse sugerir que o Simbolismo e a atmosfera sufocante que tinha se desenvolvido em torno do movimento tinham sido por ele abandonados, diante da nova maneira de pensar o mundo e a literatura descoberta na viagem do escritor à África, como é possível depreender do trecho abaixo, extraído do posfácio escrito pelo escritor para a segunda edição de *Paludes*:

« Un jeune homme plein de passion » – comme disait René brûlant et chaste – après un an de voyage, durant lequel de parti pris, mais non sans luttes difficiles, il a pu – tant l'adoration émerveillée de la nature lui semblait préférable, tant l'occupait sa joie volontaire de vivre et son souci de voir telle quelle chaque chose – bannir pour un long temps les livres, soulever les rideaux, ouvrir, briser les vitres dépolies, tout ce qui s'épaissit entre nous et l'Autre [...]. Durant près d'un an, malade, aimant désolément, désespérément la lumière, il goûta ce faisant plus de joies, pensa-t-il, qu'il n'en goûta jamais avant – fût-ce dans l'étude – à tout simplement adorer. (GIDE apud BERTRAND, 2001, p. 171, grifo do autor).

O escritor dá a entender nesse texto que o livro é uma obra situada entre duas estéticas bastante diversas. De um lado, o Simbolismo ao qual se vinculam seus escritos de juventude e, de outro, uma literatura mais voltada para as sensações. No entanto, é possível notar que a distância tomada pelo autor entre as indagações de seus primeiros livros e os escritos após a “ruptura” com o movimento não é assim tão grande como Gide quer que acreditemos. Um bom exemplo aparece em *Les Nourritures terrestres*, no qual um narrador inominado exorta o jovem Nathanael a se libertar das amarras da cultura e da sociedade e a buscar o conhecimento de si mesmo através das sensações:

*Nathanaël ! quand aurons-nous brûlé tous les livres !!
Il ne me suffit pas de lire que les sables des plages sont doux ; je veux que mes
pieds nus le sentent... Toute connaissance que n'a pas précédée une sensation m'est
inutile. (GIDE, 1936, p. 33).*

² Confira Sotie (2016).

Segundo M. Raymond, a exaltação do desejo de fundir-se com a natureza e encontrar o deleite na sensualidade presentes nessa obra são tipicamente simbolistas, e a “[...] embriaguez diante da vida, que no livro é procurada como um bem soberano, é a do homem devolvido à sua bem-aventurada nudez, forçado a recomeçar a sentir tudo.” (RAYMOND, 1997, p. 57). Vemos essa procura pelo *eu* surgir já no *Traité du Narcisse*, publicado em 1891, no qual Gide nos convida à busca por um novo homem, ao qual compara o poeta desejoso de ultrapassar a si mesmo e de encontrar seu caminho:

Le Poète pieux contemple ; il se penche sur les symboles, et silencieux descend profondément au cœur des choses, - et quand il a perçu, visionnaire, l'Idée, l'intime Nombre harmonieux de son Être, qui soutient la forme imparfaite, il la saisit, puis, insoucieux de cette forme transitoire qui la revêtait dans le temps, il sait lui redonner une forme éternelle, sa Forme véritable enfin, et fatale, - paradisiaque et cristalline. (GIDE, 2001b, p. 24).

Uma das características mais interessantes da obra de Gide como um todo está na refutação de várias ideias e princípios. Em geral, essa refutação aparece em obras que funcionam como contrapontos de determinados pontos apresentados em outras. Um bom exemplo está em *L'Immoraliste*, livro no qual a busca por si mesmo apresenta um lado negativo; ao tentar suprimir em si tudo o que se vinculava a seu passado, o protagonista Michel termina por sacrificar sua esposa Marceline em nome de um ideal de liberdade:

« Je vois bien, me dit [Marceline] un jour, je comprends bien votre doctrine – car c'est une doctrine à présent. Elle est belle, peut-être – puis elle ajoute plus bas, tristement : mais elle supprime les faibles. – C'est ce qu'il faut », répondis-je aussitôt malgré moi. (GIDE, 2003a, p.162).

Outra característica simbolista presente em *L'Immoraliste* é a sugestão. Durante toda a obra, a questão homossexual é tratada de modo sutil, a tal ponto que muitos leitores da época não identificaram o tema central; o prefácio anuncia o tom de subentendido que predomina ao longo da obra, na qual a homossexualidade do protagonista é sugerida por comentários aparentemente anódinos:

Je n'eus pas fait vingt pas que mon châte me parut d'un poids insupportable [...]. J'espérais qu'un enfant surviendrait qui me déchargerait de ce faix. Celui qui vint bientôt ce fut un grand garçon de quatorze ans, noir comme un Soudanais [...]. Il les nommait Ashour. Il m'aurait paru beau, s'il n'avait été borgne. [...] Je l'écoutais, oubliant ma fatigue. Quelque plaisant que me parût Bachir, je le connaissait trop à présent, et j'étais heureux de changer. Même, je me promis, un autre jour, de descendre tout seul au jardin et d'attendre, assis sur un banc, le hasard d'une heureuse rencontre... (GIDE, 2003a, p. 44-45).

Mais tarde, Gide seria muito mais explícito sobre a questão, fazendo da mesma o tema principal de *Corydon*, considerado pelo autor como a mais importante de suas obras. Todavia, mesmo nesse texto escrito em forma de diálogo, o escritor tenta fazer com que seu leitor entenda seu ponto de vista através dos argumentos apresentados pelos interlocutores, e não afirmando diretamente suas ideias sobre o assunto:

Je veux dire que l'importance d'un nouveau système proposé, d'une nouvelle explication de certains phénomènes, ne se mesure point uniquement à son exactitude, mais bien aussi, mais bien surtout, à l'élan qu'elle fournit à l'esprit pour de nouvelles découvertes, de nouvelles constatations (dussent ces dernières infirmer ladite théorie) aux routes qu'elle ouvre, aux empêchements qu'elle lève, aux armes qu'elle fournit. (GIDE, 1924, p. 81).

Da mesma forma, *Paludes* pode ser considerado um contraponto ao ideal simbolista. Narrativa em primeira pessoa sobre um escritor às voltas com seu livro também intitulado **Paludes** e com as vicissitudes de sua vida, o livro constitui a tentativa do autor de se livrar da atmosfera do ambiente literário ao final do século XIX. Através de um narrador que se ressentia de sua inércia, mas nada faz para que sua angústia acabe, o livro seria um retrato irônico da estagnação na qual o movimento simbolista e suas características mais visíveis haviam caído, tais como o exagero no uso do símbolo, o hermetismo ou a obsessão pelo vocabulário rebuscado. Aquilo que tinha surgido como reação à visão materialista do XIX teria se transformado em um movimento tão rígido e codificado quanto o Naturalismo:

[Paludes] se présente comme une oeuvre de défi, toute d'expérimentation, qui met en crise les fondements mêmes du roman et, au-delà, de la littérature. C'est aussi

pour Gide le livre qui clôt superbement le cycle de ses œuvres qualifiées parfois de « symbolistes » et lui ouvre la voie d'une parole authentique et originale. (BERTRAND, 2001, p. 14).

O livro teria nascido, segundo Gide, de uma frase (“*Chemin bordé d'aristoloches*”). (GIDE, 1973, p.319) e de um fragmento de diálogo, escritos em um jardim de Milão em 1894. Ambos aparecem no livro, mais precisamente no capítulo “*Angèle ou le petit voyage*”:

- Pourquoi par un temps incertain n'avoir emporté qu'une ombrelle?
- C'est un en-tout-cas, me dit-elle. (GIDE, 1973, p.319).

Além desses trechos, Gide também atribui a ideia de escrever o texto a um quadro de Goya, parte da série *Los disparates* ou *Los proverbios*:

[...] il y a une de ces planches qui représente, à mon avis, absolument le héros de Paludes. C'est, au milieu de la planche, un... pauvre intellectuel avec un front énorme, qui se prend la tête entre les mains, ferme les yeux, et qui est exaspéré par une quantité de personnes qui, à l'entour, viennent le tirer par la manche. (GIDE apud MARTIN, 1977, p. 61).

Se não é possível, a partir desses extratos, saber com exatidão qual seria a matéria do texto, alguns dos pontos abordados na obra, tais como a ironia, a presença de intelectuais e uma certa exasperação angustiada já são perceptíveis. Além desses pontos, transparece também o rebuscamento da linguagem (nas **aristolóquias** acima citadas), elemento importante para a estética simbolista. Desde os primeiros fragmentos, *Paludes* posiciona-se contra o movimento literário cujas premissas eram, entre outros aspectos, a sugestão, o devaneio e as correspondências entre várias instâncias, tais como cores e sons, em detrimento da exposição e da racionalidade. Reação ao materialismo científico reinante no século XIX, e do qual o naturalismo – acusado de promover uma visão mecanicista e determinista da existência humana – era o principal arauto, o Simbolismo reivindicava uma forma mais subjetiva de expressão, baseada no hermetismo da linguagem e na sugestão de imagens ao leitor. Segundo J.-N. Illouz:

[...] la suggestion met en avant deux caractéristiques majeures de ce que l'on peut appeler une textualité “moderne” : d'une part la polysémie, d'autre part

la dimension proprement créatrice de la réception. A l'opposé des arts poétiques classiques, le Symbolisme promeut en valeurs artistiques l'imprécision et l'indétermination, l'indéfini ou l'inachèvement. Il s'agit, par le poème, de délier les mots du sens univoque et conventionnel qu'ils revêtent dans le langage ordinaire de la communication. Il s'agit d'éveiller dans chaque terme une pluralité sémantique insoupçonnée. (ILLOUZ, 2004, p. 173).

Embora seus primeiros textos sejam altamente influenciados pela escola, Gide acreditava que o Simbolismo tinha fechado a literatura para o mundo. O escritor não entendia o fazer poético meramente como um fim em si mesmo, e se posicionava contra a **arte pela arte**. Uma de suas principais críticas ao Simbolismo residia na falta de curiosidade da escola diante da vida, e cujos adeptos recusavam categoricamente todo contato com o real. Gide acreditava que, para os simbolistas, a poesia “[...] devint [...] un refuge; la seule échappatoire aux hideuses réalités; on s’y précipitait avec une fureur désespérée.” (GIDE, 2001a, p.60).

Nos *Cahiers d'André Walter*, em seus primeiros *Traités* e igualmente em *Le Voyage d'Urien*, Gide se mantinha em uma atmosfera de “[...] irréalité musicale en se détournant délibérément de la vie”. (LANG, 1949, p.58). Mas já nessas obras é possível identificar certo distanciamento do escritor com relação a algumas características da escola, manifestado através da entrada inopinada do mundo real no universo estático dos devaneios simbolistas. De fato, suas obras sempre tiveram objetivos concretos, mesmo quando inseridas na estética da escola. Quando escreve *André Walter*, por exemplo, Gide tinha em mente convencer sua prima Madeleine Rondeaux da importância do casamento de ambos:

Mon livre ne m'apparaissait plus, par moments, que comme une longue déclaration, une profession d'amour ; je la rêvais si noble, si pathétique, si péremptoire, qu'à la suite de sa publication nos parents ne puissent plus s'opposer à notre mariage, ni Emmanuèle me refuser sa main. (GIDE, 2003b, p. 242).

Paludes pode ser lido como o ápice da crítica sobre os clichés em torno dos quais o Simbolismo tinha se solidificado, mas ao mesmo tempo traz vários elementos da própria escola, como a evocação de paisagens pantanosas:

Le nouvel opus recycle cette matière littéraire surannée: le narrateur de Paludes cite Mallarmé ou les derniers symbolistes d'alors, il lit des vers de sa composition, nettement parodiques du même mouvement, et autoparodiques des Poésies

d'André Walter. *Le récit enchâssé sur lequel travaille le narrateur trahit la même inspiration : tout y est symbole, représentation d'une réalité autre, une réalité sensible, imprégnée des clichés de l'époque.* (DIET apud HUGOTTE, 2006, p.66).

A constatação das incompletudes e do ensimesmamento do Simbolismo surge claramente para o escritor durante uma viagem na Argélia, mais precisamente em consequência de uma tuberculose curada com dificuldade. Essa experiência propiciou a Gide a descoberta de um novo modo de viver, preocupado em valorizar os **alimentos da terra** em detrimento da vida intelectual. A apologia a essa nova visão de mundo deu origem às *Nourritures terrestres*:

Tandis que d'autres publient ou travaillent, j'ai passé trois années de voyage à oublier au contraire tout ce que j'avais appris par la tête. Cette désinstruction fut lente et difficile ; elle me fut plus utile que toutes les instructions imposées par les hommes, et vraiment le commencement d'une éducation. Tu ne sauras jamais les efforts qu'il nous a fallu faire pour nous intéresser à la vie ; mais maintenant qu'elle nous intéresse, ce sera comme toute chose – passionnément. (GIDE, 1967, p.19).

Após a viagem, Gide começa a revestir suas ideias e impressões de uma forma intermediária entre as parábolas cristãs e os mitos pagãos antigos. Enquanto o Simbolismo tinha por base uma concepção metafísica da vida como símbolo, o escritor queria dar vida a pensamentos abstratos por meio de exemplos concretos e promover a discussão de ideias. Segundo G. Schildt (1949, p.62):

Paludes est le récit parodique d'un homme qui veut donner à ses semblables, parfaitement heureux, la conscience qu'ils sont malheureux, et qui prêche l'évangile de la force, des plaisirs et de la libération – bref de l'immoralisme – tout en étant l'être le plus faible, le plus impotent, le plus encombré de complexes moraux. C'est l'homme des marais, qui sombre dans la vase [...]. Il est évident que Gide a voulu flageller ce qu'il y avait de trop conscient et de faux dans sa propre personnalité.

Embora o Simbolismo tenha nascido do questionamento dos dogmas positivistas que dominavam a literatura ao final do século XIX, a escola se encontrava estagnada em uma série de lugares-comuns. Mesmo mantendo um importante diálogo com a escola, de acordo com Bertrand, os primeiros escritos do autor:

[...] portent davantage la griffe d'un symbolisme teint de vitalisme empêché: s'y esquisse et s'y annule tout ensemble une reformulation largement autobiographique d'un apprentissage, celui de Gide lui-même, selon une rhétorique et des thématiques d'époque. Ce n'est pas un hasard si les deux livres anonymement "signés" André Walter sont publiés avec la mention "œuvre posthume": c'est, de la part de Gide, une prudente manière d'avancer un premier essai en le frappant de désaveu. (BERTRAND, 2001, p. 14-15).

Um sentimento classificado pelo próprio escritor como *estrangement* (“estranhamento”) tomara conta de sua escritura e faria de *Paludes* uma forma de catarse irônica, de dessacralização do mito simbolista e de denúncia da artificialidade e esterilidade nas quais o movimento caíra com o tempo. Era preciso “[...] *ridiculiser la tentation de la Tour qu'il avait connue après André Walter, et pour s'encourager à 'passer outre' il la tournerait en dérision dans un personnage comique.*” (DELAY, 1957, p.317-318). O livro materializa o mal-estar sentido por Gide com relação à sua vida e, conseqüentemente, ao meio literário parisiense do qual participava ativamente. O fato de escrever *Paludes* é o modo encontrado para tomar distância da estética simbolista, tanto em sua obra quanto em seu modo de viver.

Mas ver *Paludes* como a negação total da estética simbolista pode ser um pouco redutor, pois a obra também discute pelo menos um ponto sobre o qual os discípulos de Mallarmé estavam de acordo, a saber, os problemas do gênero romanesco. Embora essa crítica seja anterior ao movimento – ela já havia sido feita por escritores como Poe e Baudelaire, por exemplo – os simbolistas a levaram às últimas conseqüências, afastando-se completamente de qualquer vontade de representar o real. Também Paul Valéry, com quem Gide compartilhava muitas ideias sobre a literatura, via o romance como uma manifestação literária de pouco valor e que não exigia nenhum esforço intelectual de seus leitores. A obra literária só teria interesse se fosse responsável por alguma transformação em seu público, e por suscitar em seu espírito algo inesperado. E como o autor de *La Jeune Parque*, Gide também recusava o romance tal como este se apresentava no final do século XIX. Tendo recebido uma formação literária clássica e para a qual o romance tinha um lugar secundário, muito distante da poesia e do teatro, o escritor desejava dar a seu leitor instrumentos para que este construísse uma visão crítica da literatura. Seu objetivo não era, tal como no romance, impor um ponto de vista e sim levar o público a reconsiderar o seu próprio.

Com *Paludes*, Gide parece declarar ter rompido totalmente com a estética simbolista; em uma obra muito posterior, o *Journal des Faux-monnayeurs*, retoma esse rompimento, sendo bastante duro com a escola e, curiosamente, não excetuando nem mesmo Mallarmé, escritor por quem sempre teve muito respeito e admiração:

L'École symboliste. Le grand grief contre elle, c'est le peu de curiosité qu'elle marquait devant la vie. A la seule exception de Vielé-Griffin, peut-être (et c'est ce qui donne à ses vers une si spéciale saveur), tous furent des pessimistes, des renonçants, des résignés,

las du triste hôpital

qu'était pour eux notre patrie (j'entends : la terre) « monotone et immérité », comme disait Laforgue. La poésie devint pour eux un refuge ; la seule échappatoire aux hideuses réalités ; on s'y précipitait avec une ferveur désespérée. (GIDE, 2001a, p.75-76).

Apesar dessa afirmação e de toda a ironia de *Paludes*, obras posteriores trazem algumas características do movimento, empregadas de modo muito interessante. Um bom exemplo está no ato gratuito, “[...] *l'acte qui n'obéit à aucun motif, que ne déclenche aucune espèce de priorité, et que l'on commet volontairement afin de se prouver que la liberté existe.*” (CLOUARD, 1949, p. 49). O escritor sabia perfeitamente que a realização do ato gratuito era possível apenas através da literatura. Da mesma forma, ainda que tenha se voltado para temas como a exploração feita pelas companhias coloniais no Congo ou a União Soviética, seus escritos conservam uma ideia de realização possível através da arte; é como se “[...] somente na criação artística podemos esperar encontrar compensação para a anarquia, a perversidade, a esterilidade e as frustrações do mundo.” (WILSON, 1985, p.117) Por isso, embora possa parecer estranho iniciar um livro como *Retour de l'URSS* com o resumo do hino homérico a Demeter, isso se explica pelo fato de a arte ser, para Gide, como uma potencialidade da vida:

L'hymne homérique à Déméter raconte que la grande déesse, dans sa course errante à la recherche de sa fille, vint à la cour de Kéléos. Là, nul ne reconnaissait, sous les traits empruntés d'une niania, la déesse ; la garde d'un enfant dernier-né lui confiée par la reine Métaneire, du petit Démophoôn qui devint plus tard Triptolème, l'initiateur des travaux des champs. Toutes portes closes, le soir et tandis que la maison dormait, Déméter prenait Démophoôn, l'enlevait de son

berceau douillet et, avec une apparente cruauté, mais en réalité guidée par un immense amour et désireuse d'amener jusqu'à la divinité l'enfant, l'étendait nu sur un ardent lit de braises. J'imagine la grande Déméter penchée, comme sur l'humanité future, sur ce nourrisson radieux. Il supporte l'ardeur des charbons, et cette épreuve le fortifie. En lui, je ne sais quoi de surhumain se prépare, de robuste et d'inespérément glorieux. Ah ! que ne put Déméter poursuivre jusqu'au bout sa tentative hardie et mener à bien son défi ! Mais Métaneire inquiète, raconte la légende, fit irruption dans la chambre de l'expérience, faussement guidée par une maternelle crainte, repoussa la déesse et le surhumain qui se forgeait, écarta les braises et, pour sauver l'enfant, perdit le dieu. (GIDE, 2003c, p.13-14).

Em *Corydon*, obra na qual a pederastia é defendida, o autor afirma não ter nenhuma preocupação artística, interessado que estava em discutir a questão de maneira imparcial, resultado de suas observações e experiências sobre o assunto. Entretanto, a referência direta a Virgílio e suas Bucólicas – *Corydon* é o nome de um dos pastores presentes no texto, e que canta um amor homossexual impossível na segunda Bucólica – demonstram a associação estabelecida pelo escritor entre o universo virgiliano a seus amores com jovens rapazes, transpondo a Arcádia às terras africanas:

Les bergers sans instruction de Théocrite besognaient plus naïvement ; que cette énigme de l'autre sexe, "l'instinct" ne suffit pas toujours, ne suffit pas souvent, à la résoudre: il y faut quelque application [...] Et voilà pourquoi nous voyons, dans Virgile, Damocetas pleurer encore la fuite de Galathée sous les saules, cependant que déjà Ménalque, près d'Amyntas, goûte un plaisir sans réticences. *At mihi sese offert ultro, meus ignis, Amyntas.* (GIDE, 1924, p. 100, grifo do autor) .

Outro aspecto no qual Gide se conservou simbolista está na sugestão, muito importante em toda sua obra e que, aliada à liberdade concedida ao leitor, constitui uma das características mais marcantes de sua obra. O escritor quer que seus leitores escolham seus caminhos, ainda que, em um livro como *Corydon*, por conta da importância do assunto, ele acabe dirigindo de certa forma o olhar daqueles, construindo um diálogo entre dois personagens muito díspares. A multiplicidade de pontos de vista também parece ser um corolário da sugestão preconizada em especial por Mallarmé:

Nommer un objet, c'est supprimer les trois quarts de la jouissance du poème qui est faite du bonheur de deviner peu à peu ; le suggérer voilà le rêve. C'est le parfait usage de ce mystère qui constitue le symbole : évoquer petit à petit un objet pour montrer un état d'âme, ou, inversement, choisir un objet, et en dégager un état d'âme par une série de déchiffrements. (MALLARMÉ apud THIBAUDET, 1926, p. 111).

Gide desenvolve isso, particularmente, em seu *Faux-monnayeurs*, no qual todas as observações feitas pelos personagens são relativas, e dependem de suas características particulares. Para os simbolistas, “[...] tudo quanto seja percebido, num dado momento da experiência humana, é relativo à pessoa que observa e ao meio ambiente, ao momento, ao estado de espírito.” (WILSON, 1985, p.116) Não por acaso, os livros do escritor terminam quase todos no que poderíamos chamar de “aporia”, visto que não há uma conclusão a ser tirada ao final das narrativas. Os personagens gideanos constituem possibilidades do escritor, são porta-vozes de seu pensamento em determinado momento e, através deles, Gide deixa para trás algumas de suas obsessões, apresentando certas questões sem sugerir nenhuma resposta, cabendo ao leitor encontra-las de acordo com sua própria personalidade.

La polysémie constitutive du symbole est ainsi tout entière construite par certains modes d'écriture spécifiques ; mais elle est encore actualisée par le mode de lecture particulier que les textes symbolistes prévoient d'eux-mêmes. Une œuvre qui vise à la « suggestion » requiert de la part du lecteur une participation particulièrement active : il s'agit, pour celui-ci, de laisser retentir en lui-même l'image, de façon à compléter, par son imagination, ce que le texte a délibérément laissé inachevé, de façon à combler mentalement les vides [...] De là, la double « modernité » des écritures symbolistes : au nom du symbole et de la suggestion, elles supposent d'une part une théorie du langage qui met en avant le glissement indéfini du signifié sous le signifiant, et d'autre part une pensée de l'œuvre qui rend l'œuvre solidaire de « l'ouverture » de sa réception. (ILLOUZ, 2004, p. 174-175).

Parece-nos difícil afirmar que *Paludes*, tal como o autor declara, seria uma despedida irrevogável à estética simbolista. Acreditamos que o livro funcione mais como uma “declaração de independência” com relação a certos estereótipos consagrados pela escola, mas que a obra de Gide conserva muitas características caras ao Simbolismo, posto que se encontravam em sintonia com sua personalidade.

ANDRÉ GIDE AND THE « END » OF SYMBOLISM

ABSTRACT: After his first trip to Africa and the discovery of a new world of sensations, the French writer André Gide publishes *Paludes* with the aim of leaving behind the Symbolist period of his work. But Gide has never completely abandoned certain Symbolist characteristics, which are manifest even in his nonfiction works. More than merely a literary trend, Symbolism harmonized with his personality, and with his desire to write texts dedicated to sensations, suggestions and especially to the freedom of the reader.

KEYWORDS: André Gide. *Paludes*. Symbolism.

REFERÊNCIAS

- BERTRAND, J.- P. **Paludes d'André Gide**. Paris: Gallimard, 2001.
- BONNETAIN, P. **Charlot s'amuse**. Bruxelles: Henry Kistemaekers, 1883.
- CLOUARD, H. **Histoire de la littérature française: Du Symbolisme à nos jours**. Paris: A. Michel, 1949.
- DELAY, J. **La jeunesse d'André Gide : d'André Walter à André Gide (1890-1895)**. Paris: Gallimard, 1957. v.2.
- DIET, A. Esthétique de l'en-tout-cas. *Paludes* d'André Gide. In: HUGOTTE, V. et al. **Modernités du suranné. Raturer le vieillir**. Clermond-Ferrand : Presses Universitaires Blaise Pascal, 2006. p.63-74.
- EURÍPEDES. **Hipólito**. Tradução de Trajano Vieira. São Paulo: Editora 34, 2015.
- EVELYN, R. J. **Uncri dans le silence**: Une analyse culturelle et littéraire de l'émergence de thèmes homosexuels dans les oeuvres de Gide et Guibert. Honors Theses. University of New Hampshire. 2015. Disponível em: <<http://scholars.unh.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1213&context=honors>>. Acesso em: 16 nov. 2016.
- GIDE, A. **Journal des Faux-monnayeurs**. Paris: Gallimard, 2001a.
- _____. **Le retour de l'enfant prodigue précédé de cinq autres traités**. Paris: Gallimard, 2001b.
- _____. **L'Immoraliste**. Paris: Gallimard, 2003a.
- _____. **Si le grain ne meurt**. Paris: Gallimard, 2003b.
- _____. **Retour de l'URSS**. Paris: Gallimard, 2003c.
- _____. **Paludes**. Paris: Gallimard, 1973.
- _____. **Les Nourritures terrestres**. Paris: Gallimard, 1967.
- _____. **Les Cahiers et les Poésies d'André Walter**. Paris: Gallimard, 1952.
- _____. **Les Nourritures Terrestres**. Paris: Gallimard, 1936.

Renata Lopes Araujo

_____. **Corydon**. Paris: Éditions de la Nouvelle Revue Française, 1924.

HOMERO. **Iliada**. Tradução de Frederico Lourenço. São Paulo: Penguin/ Companhia das Letras, 2011.

ILLOUZ, J.-N. **Le Symbolisme**. Paris: Le Livre de Poche, 2004.

LANG, R. **André Gide et la pensée allemande**. Paris: Luff/Egloff, 1949.

MARTIN, C. **La Maturité d'André Gide** : de Paludes à L'Immoraliste (1895-1902). Paris : Klincksieck, 1977.

RAYMOND, M. **De Baudelaire ao Surrealismo**. Tradução de Fúlvio M. L. Moretto e Guacira Marcondes Machado. São Paulo: Edusp, 1997.

SCHILDT, G. **Gide et l'homme**. Paris: Mercure de France, 1949.

SOTIE. Wikipedia. Disponível em: <<https://fr.wikipedia.org/wiki/Sotie>> . Acesso em: 16 nov. 2016.

THIBAUDET, A. **La poésie de Stéphane Mallarmé**. Paris : Gallimard, 1926.

WILSON, E. **O castelo de Axel**. Tradução de José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1985.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

GODBOUT, L. **Ébauches et débauches**: la littérature homosexuelle française 1859-1939. Disponível em: <<http://www.agq.qc.ca/telechargements/Conferences/LouisGodbout/nac-ed/ebauches.pdf>> . Acesso em: 17 nov. 2016.

SILVA, F. C. Z. **Os caminhos da paixão em Hipólito de Eurípedes**. 2007. Tese (Doutorado em Letras Clássicas) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo. São Paulo, 2007.



ÍNDICE DE ASSUNTOS

- André Gide, p. 287
Balzac, p. 247
Cecília Meireles, p. 219
Charles Demailly, p. 277
Desmitificar, p. 209
Edmond e Jules de Goncourt, p. 277
Ensino, p. 235
Estatuto da literatura infantil, p. 235
Eugène Sue, p. 263
Literatura, p. 247
Literatura francesa, p. 263
Literatura infantil, p. 235
Livro, p. 235
Manette Salomon, p. 277
Michel de Montaigne, p. 219
Mito genuíno, p. 209
Mito tecnificado, p. 209
Moda, p. 247
O Coronel Chabert, p. 247
Paludes, p. 287
Ressignificação, p. 209
Romance marítimo, p. 263
Romance social, p. 263
Romance-folhetim, p. 263
Romances de artistas, p. 277
Rousseau, p. 235
Simbolismo, p. 287
Solidão, p. 219

SUBJECT INDEX

- André Gide*, p. 287
Balzac, p. 247
Book, p. 235
Cecilia Meireles, p. 219
Charles Demailly, p. 277
Children's literature status, p. 235
Children's literature, p. 235
Demystify, p. 209
Edmond and Jules de Goncourt, p. 277
Eugène Sue, p. 263
Fashion, p. 247
Feuilleton, p. 263
French literature, p. 263
Genuine myth, p. 209
Le Colonel Chabert, p. 247
Literature, p. 247
Manette Salomon, p. 277
Maritime literature, p. 263
Michel de Montaigne, p. 219
Novel, p. 263
Novels by artists, p. 277
Paludes, p. 287
Resignification, p. 209
Rousseau, p. 235
Social novel, p. 263
Solitude, p. 219
Symbolism, p. 287
Teaching, p. 235
Technified myth, p. 209

ÍNDICE DE AUTORES/ *AUTHORS INDEX*

ARAUJO, R. L., p.287

DOS SANTOS, R. F., p.247

GROTTO, L., p.235

MACHADO, M. G. S. , p..247

OLIVEIRA, T. M. de, p.263

PINTAR, K. C., p.209

PIRES, M. E., p.219

WIMMER, N., p.277

